

فتحي العشري

سيدنا معي
سيدنا



Stalergo

سیدھا انعم سیدھا لار

فتحی العشری



کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران

۱۹۸۲



● الغلاف : للفنان صلاح طاهر

● هذا الفن السابع والسلطة الخامسة

إذا كانت السلطات فى العالم ثلاثا ، التشريعية والقضائية والتنفيذية ، وقد أضفت اليها « مصر » متفردة سلطة رابعة هى الصحافة ، فإن التعبير الانساني بكافة أنواعه وأساليبه ، أدبيا أو فنيا ، مكتوبا أو مسموعا أو مرثيا ، ينبغى أن يتحول فى عصرنا الحديث ، عصر الحريات ، ليس فى مصرنا وحدها ولكن فى العالم المتحضر كله ، الى سلطة خامسة ، له من حقوق قدر ما عليه من واجبات .

نقول هذا بعد أن تحكمت الرقابة العالمية « فى الآداب والفنون بدعوى الأمن والأمان والحفاظ على القيم ، ناسية متناسية دور الآداب والفنون عبر التاريخ فى التوعية والتوجيه وحدها فى التوقيع والتنبؤ ومبادراتها استشعارا واستبصارا من أجل الحذر وتغادى الأخطاء والمخاطر حماية للإنسان والانسانية جميعا .

ونقول هذا بمناسبة نشر هذا الكتاب « سينما نعم .. سينما لا ، الذى يكتفى بعرض نماذج عالمية - وقد كنا نتمنى أن نضيف

اليها نماذج عربية - لأفلام اعترضت على العديد من الأوصاف الاجتماعية والسياسية والأخلاقية، فاعترضت على عرضها « الرقابة » من المنطلق نفسه - ولكن معكوسا - في مقابل أفلام عادية لا تقدم ولا تؤخر ومع هذا رحبت بها « الرقابة » ولم تحذف منها مشهدا واحدا ولو كان جنسيا صارخا ولا كلمة واحدة ولو كانت خدشا للحيا .

الا أن الضمير النقدي مستندا الى « حرية الصحافة » ينبغي دائما للدفاع عن « الحق الفني » . . كما أن الوعي الجماهيري معتمدا على « الحرية السياسية » يطالب دائما بالافراج عن « العمل الفني » الذي يعبر عن الجماهير ويتولى عنها قول ما ترغب هي في قوله . . دون أن ننسى دور « وزراء الثقافة » المفكرين الذين أصدروا قرارات التصريح بعرض « هذه الأفلام الممنوعة » . و « المجالس النيابية » الديمقراطية التي أيدت مثل هذه القرارات الثورية المتحضرة .

اننا بدورنا - وهذا هو دورنا - نقول « نعم » للسينما التي تقول « لا » ، ونقول « لا » ، للسينما التي تقول « نعم » . . اليس كذلك ؟!

فتحي العشري



• أفلام ممنوعة

في السينما

● ثورة الراهبة ..

جاك ريفات

● ● جاك ريفات يخرج رواية الراهبة للكاتب المفكر دويس ديدرو «أنا كارين» تقوم ببطولة الفيلم السينمائي بعد أن أدت نفس الدور على خشبة المسرح .. الرقابة الفرنسية تمنع الفيلم عن هم دون الثمانية عشر عاما وتسمح به « للكبار فقط » .. ايفان بوج وزير الاستعلامات يمنع الفيلم نهائيا .. أندريه مالرو ، وزير الثقافة ، يسمح بعرضه لليلة واحدة فقط في مهرجان كان .. المخرج يشور صمتا .. رجال السينما يشورون علنا من أجل كرامة الفن وحرية التعبير ، وفي مقدمتهم فيليب دوربروكا وجان - لوك جودار بخطابه المفتوح الشهير الذي بعث به الى وزير الثقافة .. رجال الأدب يعترضون على منع أفكار ديدرو وحرمانها من الانتشار على المستوى الجماهيري .. ديدرو (١٧١٣ - ١٧٨٤) الذي كان ينشر أفكاره حتى تحت نير الحكم المستبد في ايامه ! الكل يشور .. ثورة في الوسط الفني .. ثورة في الوسط الأدبي .. ثورة في أجهزة الاعلام .. ثورة في الحكومة .. ثورة بين كل مثقفي فرنسا من أجل الإفراج عن « الراهبة » .

● فما هي قصة - قصة « الراهبة » ؟

كانت « الراهبة » حلما قديما ظل يراود الفنان « جاك ريفات » ويداعب خياله الفني الخصب منذ سنوات ، فبعد أن انتهى من

اخراج فيلم « باريس لنا » الذى اشترك معه فى اعداده جان جرييو . ولم يتكلف من المال قدر ما استنفد من جهد . وقدر ما نال من نجاح وبعد أن قام بأعداد رواية ديدرو « الراهبة » للمسرح مع جرييو أيضا ، ولم تمتد اليها يد رقيب أو تعلقو لاسقاطها أصوات رجعية مفرضة ، فكرا معا فى اخراج هذه الرواية نفسها للسينما .

فالتاريخ الذى لا يخطئ ، « وديدرو » الذى لا ينافق شجما « ريفات » على الاقتناع تماما بتقديم صورة صادقة عن المجتمع الفرنسى وقطاعه الدينى بوجه خاص فى القرن الثامن عشر . . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى وجد « ريفات » أن تقديم عمل تاريخى ، بمعنى تصوير عصر فائت ، من شأنه أن يكون مع العمل المعاصر ، « باريس لنا » ، وجهى العملة فى فنه السينمائى .

وعندما علم « جان - لوك جودار » بهذا المشروع الشورى تحمس له ووقف الى جوار « ريفات » يشجعه ويدفعه الى الاهتمام بالبدء فى تنفيذه . . وقد ساعده مساعدة حقيقية على تقديم العمل المسرحى ، المستمد من الرواية أصلا ، على مسرح الشانزيليزيه عام ١٩٦٣ . . غير أن المسرحية ، التى نجحت فنيا ، حققت فشلا تجاريا كبيرا . . بدأ « ريفات » فى اخراج الفيلسوف وفى نفس العام انتهى من اخراجه .

اختصر « ريفات » النص الذى كتبه « ديدرو » اختصارا تطلبت به طبيعة الفن السينمائى ، ولكنه بالاشتراك مع « جان جرييو » حرصا حرصا بالغا على عدم اضافة شئ الى العمل الأدبى ، واحترام وجهة نظر الكاتب ورؤيته الفنية . . وقد صور الفيلم شخصيات الرواية فى لحظات سقوطها تصويرا يبرزها أكثر ما يبرزها على أنها شخصيات ضحية وليست مستودعات للشر . . فهى مخلصه وصادقة تدفع بها الأقدار الى ما لم تكن ترغب فيه أو ترضاه ، الى

ما كانت تخشاه وتحاول الفرار منه .. هي ليست شريرة ولا تحب أن تشجع على ارتكاب الخطيئة والخطأ حتى رئيسيسة الدير التي دفعت بسوزان سيمون إلى الهلاك .. كما خفف الفيلم من حدة الحوار وعنف الكلمات المستخدمة في الرواية ، خاصة ذلك الحوار الذي يدور بين أبي سوزان وبين قس الاعتراف وبينه وبين رئيس الأساقفة .

● فما هي ، والحال كذلك ، دعوى الاعتراض على عرض الفيلم ؟

لم يكن الاعتراض على عدم وفاء الفيلم لقصة « ديدرو » . ولا على عدم وفائه لمجتمع القرن الثامن عشر كما صور « ديدرو » . لا على شيء من هذا أبدا ، فان « ريفات » من الفنانين الجادين ، وقصد جاء عمله جادا هو الآخر .. جاء يصور ، كما صور « ديدرو » ، فساد النظام الاجتماعي وانحطاط الحياة الدينية ولم يصل الى درجة الهجوم على العقيدة المسيحية .

« فاذا وقفت رقابة في وجه عمل مشرف (للسينما الفرنسية) واذا حرمت أفكار كبار الأدباء من الانتشار (عن طريق الفن السابع) فان حرية الفكر وكرامة المفكرين (في فرنسا) لن ترد الا بالافراج عن سوزان سيمون أو راهبة ديدرو كما جسدها « جاك ريفات » على الشاشة البيضاء » .

هذا بعض ما جاء في البيان الذي وضعه كبار الأدباء والفنانين في فرنسا وفي مقدمتهم : جيروم لندن - فرنسواز ساجان - جاك بلموند - ريمون كينو - جايتون بيكون - حساك بريفيه - جاك لومارشون - مارسيلل أشار وجان لوك جودار .

حتى رجال الدين أنفسهم أعربوا عن استيائهم من قرار المنع وأعلنوا « أن مثل هذا القرار في مثل هذه الحالة هو خدش للدين

وليس حماية له على الإطلاق » . وقد صرح بهذا كل من الكاردينال « فالتان » ، « ومارك أوريزون » . رئيس أحد الأديرة الكبرى ، والأب « شارتيه » الشهير .

وحتى لجنة « الرقابة على المصنفات الفنية » التي من حفيها منع الأفلام أو تحديد جمهور مشاهديها أو إطلاقها بما لا يضر الدين أو الدولة أو الأخلاق ، والتي تتكون من مندوبي الوزارات الهامة ومتخصصي السينما وعلماء النفس والاجتماع وكبار أساتذة التربية ولغتين من أعضاء الجمعيات الأهلية ، حتى هذه اللجنة وافقت بالاجماع على عرض فيلم « الراهبة » .

ولكن « ايفان بورج » ، وزير الاستعلامات ، هو الذي منع عرض الفيلم . وهذا من حقه شرعيا بحكم منصبه لا بحكم أى شيء آخر .

فما الذي دفع « بورج » الى الانفراد بمثل هذا القرار الغريب الذي ان دل على شيء فلا يمكن أن يدل على حكمة أو بعد نظر أو عبقرية في التفرد بالرؤيا والادراك .

أغلب الظن أن الدافع شخصي والأسباب أحقاد .. ولا تفسير غير ذلك .. ووزير الثقافة لا يريد أن يخرج زميله وان كان من حقه شرعيا ، بحكم منصبه وبحكم أنه فنان وأديب أن يلغى قرار وزير الاستعلامات .. ثم نسمع أن « مالرو » قدم استقالته لسوء حالته الصحية ، كما يقول وهو الذي - قبلها بأشهر قليلة - كان يقوم بجولة حول العالم .

نرى هل « الراهبة » هي السبب في هذه الاستقالة المفاجئة التي عجل بها « مالرو » حتى لا يعرض شخصه ومنصبه « لطول لسان » المثقفين في فرنسا والذي كان خطاب « جودار » نذيرا بثورتهم ؟

● ترى هذا ؟ وماذا اذن ؟!

نعود الى « ايفان بوج » الذى قال ذات مرة : « ان أى رقابة على أى عمل فنى او أدبى هى شكلا وموضوعا رقابة على حرية الفكر والتعبير » ، نعود اليه لنذكره بأن « الراهبة » رواية تعتبر الآن عملا كلاسيكيا ، ذلك أنها تدرس فى المدارس للفتيان والفتيات على السواء ، وقد صدرت منها طبعات عديدة أصبحت فى متناول الجميع . ونذكره أيضا بأن المسرحية المأخوذة عن هذه الرواية نفسها عرضت ولم يصدر بشأنها قرار « منع » وأن « قرار المنع » من شأنه أن يعطى الفيلم قيمة أكبر مما يستحقها ويذيع شهرة مخرجه ويزيد من حماسة الجمهور بشكل يزيد بالتالى من أرباح المنتج عند عرض الفيلم الذى لابد وأن يفرج عنه ذات يوم .

ولكن هل أصر بوج على موقفه ؟ وهل كان يأمل فى حرق الفيلم ، وحرق رواية ديدرو ، التى تعتبر من أعظم أعماله ، وحرق كل أدبه ، ومحو ذكره من الأذهان ؟

كان من الممكن أن يملك هذا كله وكان من الممكن أن يعمل على تنفيذ هذا كله ولكن الذى لا يمكن أن يملكه أحد هو التاريخ . التاريخ الذى سيذكر « ديدرو » دائما ، ودائما ما سيذكر « الراهبة » وريقات وجودار وموقف بوج وقراره .

وفى لقاء مع جاك ريفات قال :

« لقد علمتني قراءة بريخت المحافظة على ماثورات أى عصر من العصور عند تناوله ، والاكتفاء بإبراز مشكلاته فى بساطة بالغة والا فقد هذا العصر أو ذاك طابعه وتخلخلت موازين مشكلاته الحقيقية وبهتت طبيعتها وصبغت . . لذلك لم أفكر

أبدا في تعصير رواية « الراهبة » وأنا ، على كل حال ، ضد
كل تعصير للأعمال الأدبية والفنية » .

و « كان هذا من أبرز اهتماماتنا ، عندما تناولنا الرواية
سينمائية ، وإن كنا قد عملنا على تحويل ذاتية ديدرو ، الغالبة
على شخصيات الرواية الى موضوعيتنا نحن .. غيرنا فقط في
نهاية الرواية ، ففيها تستنجد سوزان سيمنون .. ولم تعجبنى
تلك النهاية ، لأنها غير متسقة مع حياة سوزان المتخبطة :
البوليس يطاردها ، تحيا وحيدة وفي عزلة ، نفتقر الى المال ..
اذن ماذا يتبقى لها ؟ الدعارة ! لقد فكرت في هذا ، ذلك أنها
تحوّلت الى شيء وتلك هي مأساتها .. فالجميع ينظرون اليها
على أنها شيء ويحاولون شراء هذا الشيء .. رئيسة المدير
الرفيقة ، والرئيسة التي تكرهها ، والرئيسة التي تحس نحوها
بميول غريبة .. الجميع وهي لا تستطيع .. لذلك فكرت في
أن أدفع بها الى الانتحار ، كحل لكل هذه المتناقضات .

و « هكذا جاءت النهاية غير تلك التي كتبها عام ١٧٦٠ ولم
تنشر الا بعد وفاته باثني عشر عاما أي في عام ١٧٩٦ ، تلك
الفكرة التي تقول « بالارادة التي يحركها الايمان » .

أما « الفضيحة » التي تسبب فيها وزير الاستعلامات ووزير
الثقافة بمنع عرض هذا الفيلم ، فقد أصبحت على كل لسان ، ولكن
كثيرا من الناس ومن الذين اتخذوا قرار المنع أو وافقوا عليه لم
يقرأوا القصة كما كتبها « ديدرو » وبالطبع لم يشاهدوا الفيلم كما
صورناه .

وهذا هو الغريب في حكاية « الراهبة » !

و « الراهبة » هو ثاني أفلام « ريفات » .. فبعد أن دخل

الاستوديو لأول مرة قبل ذلك بسبع سنوات وانتهى من تصوير فيلم « باريس لنا » بالاشتراك مع « جان جريو » ، ظل بعيداً عن الأضواء يفكر في تقديم قصة « ديدرو » للسينما ، خاصة بعد أن قدمها على خشبة المسرح بالاشتراك مع « جريو » وبمعاونة « جان لوك جودار » وقامت بدور البطلة أنا كارينا .

وآنا كارينا كانت ممثلة جديدة على عالم السينما ولم تكن قد أتاحت لها الظروف بعد حتى تتربع على أحد عروش الفن السابع وإن ظلت تنتظر عرض فيلمها « الراهبة » لتتجمل به الشهرة التي تنتظرها والتي حبسوها طويلاً داخل « بوبينات » أشد شريطة الفيلم المفترى عليه .

في الفيلم - كما في المسرحية - أدت أنا كارينا شخصية سوزان سيمنون التي رسمها « ديدرو » بدقة بالغة . . . وشخصية « سوزان » هي شخصية الفتاة التي لا تجد فرصتها في الحياة فتفر إلى الدير تحتوى به من السقوط وتحاول فيه أن تبدأ حياة جديدة قوامها الدين والدين وحده بعد أن « خيبت » الحياة الاجتماعية الطليقة آمالها وأحلامها . . . تهرب من الذئاب الجائعة إلى ملائكة الرحمة ورجال الله ونسائه ، إلى جنة الأرض . ولكنها تصطدم داخل الدير بذئاب أشد جوعاً ونساء أكثر فظاظاً فتدفع إلى السقوط دفعا وترمي في أحضان الخطيئة على الرغم منها ، فتضطر إلى الهروب من الدير مع أحد القساوسة ، الراهب الذي تعتقد أنه أحبها . . . تعود إلى المجتمع مرة أخرى ولكنها لا تستطيع عقد الصلح معه ولا الراهب قادر على حمايتها فتستنجد - في الرواية - بكل شيء بالله والدين والناس . . . أما في الفيلم فيجعلها ريفات تنتحر لتضع بيدها نهاية مأساتها ، ذلك أنها شعرت بتجدها ، بتحولها إلى « شيء » ينظر إليه الجميع على أنه سلعة تشتري . . . الجميع حتى

رئيسة الدير وسائر الراهبات .. فهي لا تستطيع أن ترتفع من مستوى « المفعول به » الى مستوى « الفاعل » لتجد نفسها وتصدر عن حريتها وكيانها حتى تحقق ذاتها ، وتجد أن الانتحار هو الحل الوحيد لهذه المحاولة الصعبة المليئة بالمتناقضات . تنتحر انتحارا جسديا وروحيا بعد أن ظلت تنتحر انتحارا معنويا ونفسيا طوال حياتها الكاثوليكية المتيقظة .. فالانتحار اذن هو « طوق النجاة » لضميرها الحي واحساسها المرهف .

وهكذا تجيء النهاية « حية » ومؤثرة لتلخص فكرة « ديدرو » الاخلاقية التي أراد بها تصدير فساد النظام الاجتماعي وأنماط الحياة الدينية في فرنسا خلال القرن الثامن عشر ، دون تعرض للعقيدة المسيحية ذاتها ، فان هذه الصورة الصادقة للمجتمع الفرنسى وقطاعه الدينى بوجه خاص لا تعنى الهجوم والتهكم على الدين .

ولقد أعرب رجال الدين أنفسهم عن استيائهم من قرار منع الفيلم وأعلنوا ان مثل هذا القرار هو خدش للدين وليس حماية له .

وانفرد « جودار » بخطاب بعث به الى وزير الثقافة الفرنسية « اندريه مالرو » يتحدث اليه باسم الفنانين والأدباء باعتباره منهم قبل أن يكون وزيرا فى حكومات « ديغول » . وكان الخطاب شديدا للهجة مما دفع مالرو - وعدا أغلب الظن - الى تقديم استقالته التى لم تقبل .

ولم يهدأ المثقفون فى فرنسا ، فقد ثاروا جميعا على هذا التصرف الغريب الذى منع الفيلم من أن يعرض داخل فرنسا وخارجها .. ولم تهدى من ثورتهم موافقة « مالرو » على عرض الفيلم فى مهرجان كان لليلة واحدة أو حفل واحد ، بل ازداد سخطهم

وعمق نفورهم .. كل هذا والمخرج صامت لا يتكلم ولكنه فقط يبدى عجبه واستياءه من الذين اتخذوا قرار المنع أو وافقوا عليه ذلك أن واحدا منهم لم يذكر حيثيات الحكم وأسباب منع عرض الفيلم .

وبقيت كلمة وزير الثقافة التي تنفذ على قرار وزير الاستعلامات .. انتظر الجميع كلمة الوزير التي من شأنها منع وقوع الكارثة وتفادى الثورة والفضيحة . ولكنها جاءت مخيبة للآمال ، فالرو لم يشأ أن يخرج زميله ولكنه نسي انه بذلك يفضل موظفا كبيرا على طائفة ضخمة من المثقفين .. لهذا خسر مالرو الموقف كما خسر ايفان بوج وزير الاستعلامات من قبل عندما أصدر قرار منسح عرض الفيلم .

لم يخسر الفيلم شيئا لأنه عرض بعد ذلك .. ولم يخسر جاك ريفات لأنه ازداد شهرة وازداد ثقة دفعته الى محاولة جديدة أكثر جرأة وأعمق فنا .. ولم تخسر أناكارينا شيئا لأن الأضواء بدأت تسلط عليها وفعلا وقعت عروضاً سينمائية متعددة .. ولم يخسر ديدرو لأن الكتاب ، بعد هذه الفضيحة ، أعيد طبعه ووزع منه عدد رهيب .

أما الذى كسب الجولة كلها فهو جان لوك جودار الذى أثبت بتحمسه للفن وخطابه الجريء الى وزير الثقافة انه الفنان الأول الذى يعبد الحرية ويقدر الكرامة !

● قصة الفيلم

« سوزان » فتاة مرهفة الحس تعيش مع أسرتها البروليتارية التى لا تجد قوت يومها الا بسعى الأب الدؤوب وجهد الأم المرهق وشقاء الشقيقتين من أجل الحصول على الطعام والزواج فهما

لشدة فقرهما لا تجدان من يتقدم للزواج منهما .. وهما مهددتان بأن تميشا عانستين بعد أن بدأ الكبر يزحف على وجهيهما .

وبعد عناء تجدان رجلين يتقدمان اليهما فتشقى الأسرة الصغيرة من جديد للحصول على « الدوطة » التى تدفع لكل من العروسين .. وفى النهاية يتم الزواج وتنتقل كل من الفتاتين الى بيت الزوجية وتبقى سوزان مع والديها .. ولكن الحياة تضيق بالثلاثة فتضطر الى الالتحاق بأحد الأديرة حتى تخفف من أعباء الأسرة وحتى لا تموت من الجوع .

وفى الدير تلتقى برئيسته الشاذة التى تهوى ممارسة الجنس مع الراهبات الجديديات فتتفر سوزان من هذه العلاقة المخزية وتفر الى دير آخر ولكنها تلقى من رئيسته تعذيبا غريبا لا مبرر له ، تذهب الى الراهب تشكو له حالها وملاقتة من عنت فى الديرين اللذين التحقت بهما ، ولكنه يميل اليها فيتبعها الى أن يحس باشتهاؤها .. فعلا يغريها ويتمكن من اخضاعها .. تفيق سوزان من سقطتها فتتألم وتتعذب ويظل ضميرها المتيقظ يطاردنها فتترك الدير وتخرج الى الحياة الاجتماعية مرة أخرى ولكنها تحس بصراع رهيب يفتك بعقلها البسيط . فهى اما أن تستسلم للواقع وتحول الى « سلعة » واما أن تسمو فوق الواقع وتبحث عن مكان آخر خارج العالم .

وفعلا تجد الحل . تنتحر سوزان وتسلم الروح مطمئنة واثقة من أنها سوف تذهب الى السماء ، تلتقى هذه المرة بربها تستسمحه وتكفر عن ذنوبها التى لا ذنب لها فى ارتكابها .

● قريبا من فيتنام

سنة مخرجين

●● ما هي حقيقة الحرب الفيتنامية ؟ وما هو المفزى العميق
- انسانيا ولا انسانيا - الذي تحمله هذه الحرب ؟ ونحن شهود
الانبات - ابناء هذا العصر - ما هو موقفنا ؟ او ماذا ينبغي ان
يكون موقفنا ؟

لقد اكدت « محكمة راسل » ، وهي المحكمة الضميرية التي
انعقدت لتدين هذه الحرب ، وقبل الادانة على كراسات التاريخ ،
اكدت ان المعجزات الغيبية التي انتهى زمانها حلت محلها اليوم
معجزات وجودية معاصرة .. في مقدمة هذه المعجزات تلك المقاومة
العنيدة والعنيفة معا التي واجه بها شعب صغير وفقير اكبر قوة
حربية واقتصادية عرفتها العصور .. لقد قاوم بكل شيء من اجل
شيء واحد : ان يسترد كرامته وحرية .. ان يسترد وجوده
كشعب .

اما الأسئلة التي اثرناها في البداية فيجب عليها فيلم
« بعيدا عن فيتنام » ..

و « بعيدا عن فيتنام » أو بالأحرى « قريبا من فيتنام » فيلم
سينمائي تضافرت عليه جهود ستة من عباقرة الاخراج السينمائي
يشكلون نخبة طليعية من رواد « الموجة الجديدة » في فرنسا ...

آلان رينيه - جان - لوك جودار ، كلود لولوش . أنياس مردا
جوريس ايمانس ووليم كلين . . . كما تصافرت عليه جهود سائس
وخمسين ممثلا وكاتبا وصحفيا من بينهم ميشيل رابى وروجيه
بيك وجاك سترنبرج وفرنسوا ماسبيرو وجاك لاکوتور وعلى رأسهم
جميعا كرس ماركر الذى أشرف على الموناج واشترك فى كتابته
السيناريو والحوار .

اجتمع كل هؤلاء ليقدّموا لأول مرة فيلما بعيدا عن التسليه
وملء الفراغ ، بعيدا عن المكاسب التجارية والدعاية الرخيصة . .
قريبا من الريبورتاج الصحفى أو المقال على حد تعبير « الان رينيه »
. . غير أن الكاميرا قد حلت هنا محل القلم فاستبدلت العين القارئة
بالعين الناطرة . . لأن المخرجين الستة استطاعوا أن يروا بوضوح
بعد أن اقتربوا من أرض الحقيقة . . كما استطاع كل واحد منهم
أن يقدم على حدة وجهة نظره الخاصة من خلال الرؤية العامة
للفيلم .

أما الرؤية العامة للفيلم فتتمثل فى تحليل حركة الواقع
المعاشة أو تلك الحادثة المعاصرة بكل أبعادها وأعماقها ، بكل
ما تتطلبه وتحتاج اليه من فورة الشعوب النامية ومن صحوة
الضمير العام العالمى .

ان الفيلم يؤكد ما أدركته الثورة الفيتنامية وما تحتاج اليه
الثورة الفيتنامية بالفعل . . يؤكد فعالية الرأى العام فى التأثير
العالمى . . وهو الأمر الذى دعا زعماء الثورة الى توجيه هذا النداء
يهيبون فيه بشعوب آسيا وأفريقيا ويصاحب كل كلمة حق وضمير
حتى فى أنحاء العالم .

« لا نريد أسلحة . . ولا أدوية ولا تبرعات . . كل ما نريده

هو أن تتكلموا عن قضيتنا في الصحف وفي الاذاعات وفي المؤتمرات الشعبية .. تكلموا وتكلموا باستمرار ، فالكلمة هي كل ما نريد »

ولقد تكلمت شعوب العالم بأسره بما فيها شعب الولايات المتحدة الأمريكية نفسه .. وفيلم « بعيدا عن فيتنام » ما هو الا ثورة جديدة بأسلوب جديد هو أسلوب « السينما » أكثر الأجهزة الاعلامية روجا وأشدها أثرا وتأثيرا في عصرنا الحديث .

● فماذا في فيلم بعيدا عن فيتنام ؟!

يحتوي الفيلم أو هذا الريبورتاج السينمائي على اثنتي عشرة حادثة مقسمة الى جزئين منفصلين يربط بينهما المونتاج الذكي الذي استقطب الحوادث جميعا في ايقاع واحد سلس ومتميز .

وقد خص كل مخرج من المخرجين الستة حادثتان .. حادثة في الجزء الأول وحادثة في الجزء الأخير .. وبقليل من التركيز والانتباه يمكن للمشاهد أن يتعرف على أسلوب كل مخرج وعلى الأجزاء التي قام باخراجها .

أما « كلود لولوش » فيؤكد في هذا الفيلم الجماعي انه رجل كاميرا قبل أن يكون مخرجا .. فالتصوير عنده هو أساس الحركة وهو القاعدة التي تركز عليها لغة السينما الجديدة .

يبدأ « لولوش » بمشهد يصور حاملة طائرات أمريكية تفرغ الطائرات المقاتلة المتجهة الى شمال فيتنام لتسقط فوق أراضيها الآمنة آلاف الأطنان من القنابل والقذائف المدمرة .

وفي مقابل هذا المشهد العدوانى ينتقل « جويس ايفانس » الى جبهة المقاومة الشعبية ليصور مأساة الشعب وبطولته .. مأساته

التي تتمثل في ضحاياه الذين يسقطون بالمثل ، وبطولته التي تسقط المثل أيضا من المعتدين الأمريكيين .

ولكن « ايفانس » يفوض في أعماق الشعب الفيتنامي ليخرج بحقيقة مذهلة ، هي رغبة الشعب في انقاذ كيانه قبل الاهتمام بانقاذ مصالحه وممتلكاته . . . لذلك نجده يسعى الى كسب العون الروحي لا العون المادي كما يسعى الى السخرية المريرة من أعدائه بالفكر قبل السلاح .

وهنا يصور « جودار » الرئيس « جونسون » في مواقف مختلفة مع أعضاء حكومته كما يصور صراع الشعب الفيتنامي أو صراع الفقر الشريف . . ويستعين « جودار » في هذا التصوير الاجتماعي للمشكلة الفيتنامية بالمادة التاريخية التي كتبها « جان لاکوتور » والتي تمتاز بالوضوح والموضوعية .

غير أن « جودار » يقطع التسلسل التاريخي باستعراض الشخصيات السياسية البارزة والتي تشكل أطراف هذا الصراع الدامي فهو يصور « كارل مايكل » بزعامته الثورية « وهو شئ منه » بسياسته الثورية « وفيدل كاسترو » بنظريته الثورية .

ويجيء دور « آلان رينيه » فيركز اهتمامه على العلاقة القائمة بين هذه الحرب الظالمة وبين كل انسان حر ، في كل مكان من العالم . . فهو يلقي مسئولية السلام على كل من يقف صامتا بلا حراك سواء كان بعيدا عن فيتنام أو قريبا من أرض المعركة .

ويختار « رينيه » نموذجا لذلك أحد المثقفين الثوريين الذين لهم موقف من المأساة . . انه ذلك الموقف الانساني الواضح والعاجز في نفس الوقت عن القيام بأي فعل من شأنه وضع حد حاسم لتلك المأساة .

ولقد رسم « جاك سترنبرج » شخصية المثقف الثورى البعيد
عن ميدان القتال بدقة بالغة وحساسية غاية فى الصدق .

ولكن « رينيه » يعود فيقدم نموذجا حيا للمثقف الثورى فى
قلب الميدان .. انه الناصر الشهيد « جيفارا » العظيم الذى نقل
فيتنام اليه دون أن ينتقل هو الى فيتنام .. وحمل المسئولية
الأخلاقية الملقاة على عاتق كل منا .. وحاول وحده أن يغسل
العار الذى لحق بنا جميعا .. انه جيفارا العظيم وهو بحق مسيح
هذا العصر .

أما « وليم كلين » فيعطى الكلمة لمدام « موريسون » زوجة
البرونستانتى الأمريكى الذى أحرق نفسه أمام البنتاجون احتجاجا
على الحرب الدائرة فى فيتنام .

وبينما تشرح السيدة الأمريكية ببساطة وهدوء شديد
الأسباب التى دعت زوجها الى القيام بهذه التضحية الإرادية ..
تنتقل كاميرا « انياس فردا » الى باريس حيث تصور سيدة فيتنامية
تشرح فى بساطة وهدوء أيضا قيمة هذه التضحية الإرادية التى دفع
المواطن الأمريكى الشريف حياته ثمنا لها .. لقد تحول هذا
الفعل الفردى الى رمز للصالح والاتفاق مع أمريكا الأخرى .. أمريكا
الشعب وليست أمريكا الحكومية .. أمريكا السوداء والبيضاء معا ،
التي أظهرت مشاعرها الحقيقية تجاه الحرب الفيتنامية ، كما أظهرتها
من قبل تجاه سياسة التفرقة العنصرية .. وذلك فى المظاهرات
الشعبية التى طافت أنحاء الولايات المتحدة تطالب بإجراء مباحثات
السلام والتوقف فورا عن ضرب فيتنام .

لقد وضع الشعب الفيتنامى ثقته وأمله فى الشعب الأمريكى
نفسه ، خاصة بعد مظاهرات الاحتجاج المعادية للحرب .

وفي مقابل هذه المظاهرات المعبرة عن المشاعر الطيبة يستعرض
« وليم كلين » الوجوه الشريرة الكالحة .. وجوه الفاشيين الذين
يحتمون بقناع الديمقراطية .

لكن « كلين » يعود مرة أخرى الى وجوه الأمل الباسم ..
ذلك الأمل الذي وان بدا الآن واهيا وضعيفا الا انه يحمل في طياته
قوة عارمة تنتظر لحظات الانفجار الطبيعي .. انها - القوة السوداء
- التي تتحدى سياسة التفرقة العنصرية داخل الولايات المتحدة
وتتحدى سياسة الاستعمار العسكري والاقتصادي والثقافي في
القارة الافريقية .. ثم تناصر صمود الانسان الآسيوي وتحديه
للقوى الامبريالية المعادية .

هذه الصور العنيفة التي تصيب المشاهد بالدوار ليست
وحدها المصدر الحقيقي لقيمة هذا الفيلم فالعرض العام يسعى الى
احداث - هزة قوية - تزلزل كيان المتفرج بحيث تدفعه الى المطالبة
بالسلام .. مجرد المطالبة بالسلاام .. كما أراد زعماء فيتنام
أنفسهم .

وهكذا يجيء فيلم - بعيدا عن فيتنام - صرخة في وجه
العصر بل هو في الحقيقة وثيقة اتهام وصيحة احتجاج .. انه
باختصار - مانيفستو - جديد يوقظ أعماق ضمائرنا ويصرخ
بالاحتجاج على صمتنا وجمودنا أمام أبشع الجرائم التي ارتكبتها
حكومة واحدة في حق المجتمع الدولي كله !

● اندريه ٠٠ روبليف ● اندريه ٠٠ تاركوفسكى

● ● شاعت باريس فيلما سوفيتيا قبل ان يشاعده الاتحاد السوفيتى ٠٠ ولهذا الفيلم قصة تتعلق بالتعليمات البروقراطية والنظريات الايديولوجية ، فمخرجه « اندريه تاركوفسكى » كان فى الثالثة والثلاثين سنة ١٩٦٥ عندما بدأ فى اخراج « اندريه روبليف » ٠٠ وكان قد اخرج من قبل « طفولة ايفان » الذى فاز بالجائزة الأولى فى مهرجان فينسيا وحظى بتقدير « جان بول سارتر » ، ولكنه هوجم هجوما عنيفا فى الاتحاد السوفيتى ٠٠ وفى سنة ١٩٦٧ طلب « روبير فاير » الوكيل العام لمهرجان (كان) من تاركوفسكى عرض فيلمه الجديد فى المهرجان ٠٠ ووعدت « ايكاتيرينا نوتسيفا » وزيرة الثقافة السوفيتية فى هذا الوقت اندريه مالرو وزير الثقافة الفرنسى فى هذا الوقت أيضا بتقديم الفيلم عند الانتهاء من اخراجه .

وفى سنة ١٩٦٨ تعطل الفيلم بسبب الحذف الذى طلب من المخرج اجراءه ٠٠ وفى سنة ١٩٦٩ اختصر الفيلم الى ١٨٦ دقيقة بعد ان كان ٢٠٠ دقيقة قبل الحذف ٠٠ وامام الحاج فرنسا وافق الاتحاد السوفيتى على عرض الفيلم فى مهرجان كن ولكن خارج التحكيم وخارج المجموعة الدولية ٠٠ اذ ان الفيلم فاز بجائزة النقد فضلا عن التعاقد لشراء نسخة منه . ولكن التعليمات السوفيتية طلبت فسخ هذا العقد وسحب الفيلم ٠٠ الا ان - الهيئة المتعاقبة عرضت الفيلم مما أدى الى استدعاء الوكيل التجارى للمسيئما السوفيتية من باريس .

والغريب فى قصة « تاركوفسكى » وفيلمه الجديد ، أن الدول
هى التى أنفقت على هذا الانتاج الضخم ، ولولا مساندتها لما استطاع
المخرج أن يقدم عملا فنيا فى مثل هذه العظمة .

فاذا كانت اللجنة المركزية للحزب الشيوعى السوفيتى قد
اعترضت سنة ١٩٤٦ على بعض المشاهد فى فيلم ايزنشتين
« ايفان الرهيب » فان فيلم « روبليف » قد حكم عليه بالحذف
الكامل . ان « تاركوفسكى » ليس الوحيد الذى صدر ضده مثل
هذا الحكم ، فسرغى باراد جاتوف وأندريه ميخالكوف مخرج
فيلم « جياذ النار » و « السعيد الأول » اللذين نالا نجاحا كبيرا .
قد لقيا نفس المصير . فالأول لم يسمح له بإخراج فيلم آخر
والثانى - الذى كتب سيناريو روبليف - لم يخرج غير فيلم آخر هو
« سعادة آسيا » .

يقول « جان - لوى بورى » ناقد الأوبرافاير السينمائى :
لقد شاهدت وشاهدت وشاهدت مرة ثالثة فيلم « روبليف » .
انه تحفة فنية ومخرجه « تاركوفسكى » هو عبقرى السينما الروسية
الشابة . السينما الروسية لا السوفيتية ، لأن فيلم « روبليف »
روسى فى قصته التى تنبع من تاريخ روسيا خلال السنوات
العشرين الاولى من القرن الحادى عشر . تلك السنوات التى
شهدت موسكو وهى تتحول الى قلب دولة تساندها المقاومة فى
مواجهة الغزو التترى - المانجولى . وروسى بمناظره الطبيعية
وتلك الوجوه البيضاء التى تنير الشاشة البيضاء . وروسى
بكاتدرائياته وصلبانه وأيقوناته ورهبانه وصلواته . لقد كانت
روسيا فى تلك الحقبة من التاريخ هى « القديسة روسيا » اذا حن
لنا أن نسميها كذلك .

● ولكن هل هذه القداسة هي التي تشكل عمق الفيلم وعمق مخرجه ؟

لقد صور تاركوفسكى قداسة الأرض وقداسة الإنسان الذى يعيش فوق هذه الأرض .. وقبل أن تبدأ مغامرات روبلييف على الشاشة ، يؤدى دور الراهب ورسام الايقونات الذى يحاول أن يطير فى ملكوت الله معتقدا انه ملاك بينما يعتقد الجميع انه شيطان .. أما الحقيقة التى تتضح فيما بعد فتبين انه انسان ، مجرد انسان، وفنان يلقى ما يلقاه كل فنان صادق وثائر وعظيم .

وتدور أحداث الفيلم بعد ذلك عن حياة هذا الراهب الفنان اندوييه روبلييف الذى عاش فيما بين ١٣٦٠ و ١٤٣٠ مخصصا فى العبادة والرسومات الدينية معاصرا لانجليكو وأرسيلو وبييرو ديللا فرانسيسكو ، ولكنه كان أشهرهم لأنه حظى لفترة طويلة باحترام السلطة التى منحت له لقب **فنان الكنيسة والدولة** .

ولقد التزم المخرج بكل عناصر الفيلم التاريخى من وقائع بغير زيادة أو نقصان وسرد متسلسل بغير تقطيع أو فلاش باك وملابس وديكورات وموسيقى وعادات تنقل روح العصر بل العصر نفسه ، ونعنى به القرن الخامس عشر الروسى .

وهذا ما يجعل من فيلم «تاركوفسكى» فيلما تاريخيا ينتمى الى الموجة الواقعية خير انتماء .. مع تحفظ واحد هو المرونة فى تقديم هذه الواقعية دون الاضطرار الى تسميتها بالواقعية الجديدة مثلا .. فروبلييف الراهب الفنان يتحول من ممثل الى متفرج ومن متهم مدان الى شاهد نفى وإثبات .. دون أن يكف لحظة عن أن يكون شاهدا على عصره من أجل عصره ، وشاهدا على آمال وآلام هذا العصر .

الا أن حياة الفنان الدينى فى القرن الخامس عشر الروسى

تصبح هى علاقة كل فنان بعالمنا المعاصر .. او هى علاقة الفنان السوفيتى الحديث بصفة خاصة .

ان « روبليف » فى صدامه مع الكنيسة (القوة الايدولوجية والاجتماعية الفعلية فى هذا الوقت) ومع السلطة واهوال الحرب والمظالم والمذابح والدمار والبؤس والجوع والصراع الطبقي البيروقراطى والفنى لا يعدم لحظات من الصديق المنزه والحب القدسى والتحرر الجنسي الملفف بالبراءة والقداسة .. مبينا فى النهاية ان الفنان انسان يعيش عصره واحداث عالمه ولكن بشعور حاد وعقل متيقظ .

وتدق الاجراس فى نهاية الفيلم لتوقظ روسيا من الكابوس الجاسم عليها كالطاعون .. وفى هذا يقترب تاركوفسكى من « دوفجنكو » أكثر مما يقترب من « ايزنشتين » .. ذلك أنه يميل الى الحركة الممتدة التى تسمح له بمزج القافية بالروى داخل اطار الواقعية التاريخية ..

ويبقى السؤال المحير يلح على الجميع :

« لماذا صادرت الرقابة السوفيتية هذا الفيلم ؟ وما هى

الاسباب المباشرة لهذه المصادرة ؟ » .

هل هو طول الفيلم ؟ هل هى المشاهد الواقعية المفرقة فى

الواقع . ام هو عدم الوفاء الكامل للتاريخ ؟

لقد حافظ تاركوفسكى محافظة صارمة على وقائع التاريخ . كل ما فى الامر انه صور فنانا متدينا يؤمن بالسماة فى الوقت الذى يرى فيه انجحيم على الارض .. حيث البؤس واليأس والقتل الحرام .. فىرى من واجبه ان يغير شعبه الفارق فى الجهل ، وان يقدم له العون بالحب والثقة لا بالكراهية والسخرية ..

وهكذا يرفض ما تفرضه عليه الكنيسة التي يؤيدها الحكام ..
هذا الرفض الذي يطفو فوق تمزقه وتردده وتساؤله الميتافيزيقي
ثم ثورته ، يصوره تاركوفسكى من خلال العلاقة بين الفنان وعالمه
ثم من خلال العلاقة بين الفنان والسلطة .

يقول ميشيل كابدونات ناقد الليتر فرانسيز : ان تاركوفسكى
بتصويره للأرض التي تجرى فيها الدماء الى جانب الماء انما ينقل
الينا صورة واضحة لعصر بأكمله وليس لمجتمع معين في ظروف
خاصة .. ان العصر الذهبي للسينما السوفيتية قد ولد بظهور
هذا الفيلم « أندريه روبليف » .

● مأساة بن بركة ..

جان - لوك جودار

● ● هكذا يقول « جان لوك جودار » المخرج الجريء، الذى تناول قصة اختطاف « المهدى بن بركة » واغتياله ليعالجها فى فيلم جديد مثلما عالج الكاتب الألمانى « بيتر فايس » قصة اضطهاد ماريا التانز الفرنسى واغتياله فى مسرحية انارت دوبا هاتلا عندما قدمت فى باريس .

أما « صنع فى امريكا » وهو اسم الفيلم الذى تناول مأساة بن بركة فهو أهم أفلام المخرج الفرنسى الطليعى «جان لوك جودار» .

● فماذا فى الفيلم ؟ !

فى الفيلم خيال .. خيال يمد جذوره فى أرض الواقع ويخلق بفكره فى سماء الرمز تخيل جودار أن فيججون قاتل بن بركة - وقد أطلق عليه اسم فلوريتان - ترك المدينة بعد ارتكاب جريمته ، ورحل الى الريف .. ومن المكان الذى يختفى فيه بعث برسالة الى صديقه يطلب منها أن تذهب اليه فى مخبئه .. فى الريف .

وتفاجأ الصديقة وهى « آنا كارينا » بطلة فيلم «الراهبة» بهذه الرسالة بعد أن علمت من الصحف وتأكدت من مصادرها الخاصة بأن فلوريتان قد مات بالفعل .

ولكنه على الرغم من هذا كله تتوجه الى العنوان الذي ذكره لها في الرسالة .. ومرة اخرى تتلقى المفاجأة المذهلة ، لقد علمت انه مات بعد ان بعث اليها برسالته ..

وتعود « آنا » الى باريس وتأخذ في البحث الجاد عن هذه الحقيقة ، حقيقة وجوده وحقيقة موته ، وحقيقته هو ، التي لم تكن تعلم عنها شيئا .. وهكذا الى أن تكتشف أن فلوريتان هذا كان رئيسا لتحرير إحدى الصحف اليومية الكبرى في باريس ، وانها كانت تعمل مخبرة صحفية في الجريدة نفسها .. ولم تدرك هذا أثناء سلاقتها الطويلة به ..

وفي أثناء بحثها تتعرف الى جماعة من البوليس السياسي وتعمل مع هذه الجماعة فترة تنضم بعدها الى جماعة أخرى من البوليس السرى .. كل هذا من أجل اكتشاف حقيقة اختفاء فلوريتان ومقتله ، وحقيقة اختطاف بن بركة واغتياله !

وأخيرا ينتهى بها الأمر الى الرغبة في كتابة موضوع مستفيض عن بن بركة في الصحيفة التي عادت الى العمل بها .. اما جودار فقد عمد الى احالة الاحداث الحقيقية في فيلمه الى عام ١٩٦٩ اى بعد انتخابات مارس بعامين ..

هذا هو سيناريو الفيلم الذى لم يكتبه جودار .. لأن جودار لا يكتب سيناريوهات أفلامه ولا يكلف أحدا بكتابتها ، وإنما يترجل السيناريو أثناء التصوير ، مؤمنا بأن الفيلم - أى فيلم - لابد أن يكون من صنع فنان واحد .

● فكيف جاءت رؤية جودار فى هذا الفيلم ؟

كان « جودار » مصورا أو « بورتريست » تفرق لوحته فى الشكل السريالى ، فالعين نراها وقد التصقت بالفم والعين

الأخرى وضعت فوق الأذن واليد تمسك بالقدم واليد الأخرى ممسكة بالأنف .. وهكذا . ثم يصيح جودار أمام هذه اللوحة قائلا : « هل هذا هو أنا ؟ » ويحيى رد « جودار » وقحا وخجولا معا : هكذا أراك .

هذا الرد هو الطابع الغالب على أعمال جودار كلها ، فهو يرى المجتمع المتحضر الجديد ، يراه متوحشا وحيوانيا لا إنسانيا . كالحرب والسلام والحب والزواج .. كل العادات والتقاليد الحديثة والمعاصرة ينظر إليها « جودار » على أنها اختراعات إنسانية مريضة شبيهة بسلوك التجمعات تحت البشرية .

ان « جودار » الذى يبدو بهذا المعنى عالما بالشعوب وعالما بالحشرات انتهى به المطاف الى السينما ، يستخدم آلة الخيال هذه فى الكشف عن وجه العالم الحديث وتصوير هذا الوجه بطريقة حديثة ! ..

وقد اجمع نقاد السينما فى العالم على أن « جودار » هو الوحيد الذى يستطيع أن يكشف عن وجه عالمنا الحديث بلا خوف ولا رياء ولا حياء ! فى فيلم « صنع فى أمريكا » يحدد « جودار » هدفه وهو : **التعبير عن انتشار العنف فى حضارتنا المعاصرة** .. ذلك العنف الذى يتجرد من الإنسانية مثل المؤامرات وحيل رجال البوليس ومكائد الاختطاف والاغتيال ..

ان مقتل الرئيس « كنىدى » ، ذلك الحدث الرهيب الذى يدعو الى الدهشة والذى يتصف بالجنون والوحشية ، انما يشع ويتألق كشاهد اثبات على ادانة حضارتنا المعاصرة .

ومقتل « بن بركة » ليس الا صورة اخرى من صور الجنون

والوحشية التى تفضح حضارة هذا العصر . والنماذج الأخرى كثيرة ومتعددة : « باتريس لومومبا » . « صلاح الدين » ..

ان الشاشة الامريكية قد غزت احلام المراهقين بمشاهد الضرب والقتل والنهب والخطف كما غزت الحضارة الامريكية عقول الساسة بنفس هذه المشاهد ، ولكن على ارض الواقع .. الواقع الداخلى ، فى تكساس والمناطق الأخرى .. والواقع الخارجى ، فى افريقيا والقارات الأخرى !

ولعل السبب فى ذلك هو ان حضارتنا التى استنفدت قد اصابتها كابوس ثقيل على هيئة ضمان اجتماعى وفردى .. فكل شئ مؤمن ضدنا وليس مؤمنا فى صالحنا . فمنذ عام ١٧٨٩ أو منذ الحلم البورجوازى الكبير الذى اسميناه « حقوق الانسان والمواطن » توهمنا أنه سيدافع عن حياتنا وممتلكاتنا . منذ ذلك التاريخ ونحن لم نردد بعد انشودة الامان ولا السلام ولا الحرب .

وكيف نردد الانشودة الجميلة وسط رصاصات المسدس وطلقات المدفع أو حتى وسط ضربات السيف وطعنات الخنجر .

وهكذا نجد ان «جودار» دائما ما يتخذ من الواقع المعاش ركيزة محورية يدير عليها مستويات الخيال القابلة لأن تعاش فى المستقبل القريب أو البعيد .. كما يأخذ من بيئته التى ينتمى اليها ويعيش فيها ، الحالة الخاصة التى يصورها ليرمز بها الى الحالة العامة التى تشكل المجتمع الانسانى كله .

ان « جودار » بفيلمه « صنع فى امريكا » يدين السياسة الامريكية ويدين الحضارة الامريكية كما يدين فرنسا التى تسير فى ركب السياسة والحضارة الامريكية . ويعلن عن أزمة الضمير العالمى والمنخلف الاجتماعى .. مستخدما لابرار هذا المعنى أو

هذه الرؤيا ، التهكم والسخرية والكاريكاتور والتلميحات والاستشهادات والألوان الداكنة والأصوات المزعجة والموسيقى الصاخبة .. وفي كل مرة حين يبدأ الحدث في الاندماج مع سياق القصة التي يحكيها الفيلم يعود جودار الى «الحالة السينمائية» ، التي يخلقها في أفلامه ، ليذكر المشاهد أنه أمام سينما .. هذه «الحالة السينمائية» تشبه الى حد كبير «حالة المسرح» التي يخلقها كتاب الطليعة في المسرح المعاصر .

وهذه «الحالة السينمائية» التي يخلقها جودار تحفظ للمشاهد كرامته وإنسانيته فلا تجعله كالكلب الذي يجرى وراء العظمة ..

ونعود الى «مأساة بن بركة» .. على أن نخيل وقوعها في عهد «لوى فيليب» ، الملك الذي حكم فرنسا بين عامي ١٨٣٠ و ١٨٤٨ ، لنسأل أنفسنا ما الذي كان يحدث لو وقعت مثل هذه المأساة في مثل هذا العصر ؟ ولا شك أن حادثا مثل هذا كان من شأنه أن يشير الفتن ويدعو الى الثورة . ولكن وقوع هذا الحادث اليوم لا يدعو الى أكثر من محاولة سينمائية . محاولة سينمائية يقوم بها جودار .

ولكن هل معنى هذا أن الخلاص الاجتماعي أصبح شيئا بلا جدوى ؟

كلا بطبيعة الحال فالخلاص الاجتماعي لابد منه ، كل ما في الأمر أن الوضع السياسي في عصرنا المعاصر أصبح كثيفا وضائعا .

ان المفزى الذي يتخلص اليه فيلم «صنع في امريكا» مفزى واضح وشفاف ، انه يقولها بوضوح وصراحة : «نعم ، انهم يقتلون من أجلك انت . لكنهم وهم يقتلون من أجلك ، انما يقتلونك انت ايضا !» .

● المسيح .. عليه السلام روسيليني

تظل شخصية « المسيح » عليه السلام ثروة لا تنتهى بالنسبة لمخرجي السينما .. وآخر من صور هذه الشخصية الدينية بقديسيته ومعجزاتها ، هو المخرج الايطالى الشهير « روسيليني » ، فى فيلم بعنوان « المسيح » .. فقد ظهر « المسيح » لينشر دينه المثالى وتعاليمه النموذجية .. ولذلك وجد « روسيليني » نفسه مضطرا للتخلي عن واقعيته الجديدة وارتداء ثوب المثالية الجديدة ، ان صح هذا التعبير كمصطلح سينمائى .

وقبل ان يحدد وجهة نظر فى أسلوب تناوله للفيلم لجأ الى اقوال النبى صمويل والقديس أوغسطين وأصحاب الأناجيل الأربعة القديس لوقا والقديس ماثيو والقديس مارك والقديس جان ، كما تتبع يهوذا الخائن وعلاقته بالمسيح .. وبذلك استخدم طريقة القطع فى المونتاج بحيث لا يزيد المشهد عن خمس دقائق .. وفى الوقت نفسه فصل بين الصوت والصورة بحيث ينطلق الصوت خارج الكادر وتظهر أجزاء مختلفة من الجسم فى كل كادر ..

وقد اختار روسيليني الممثل الجديد بيبى ماريا روسسى ليقوم بدور المسيح ، لأنه يتمتع بعينين براقتين ونظرات نافذة .. ولم يهتم بعد ذلك بالتشابه فى الطول أو فى العرض ..

ومنذ شاهد رجال الدين في إيطاليا هذا الفيلم الذي صورت
مناظره الخارجية في تونس ، والمناقشات الحامية لا تهدأ ،
والتفسيرات المتباينة لا تنتهي ، مما عطل عرض الفيلم عالميا ، وهدد
الفيلم بالتوقف والمنع وإثارة فضيحة على طريقة « الراهبة »
لجناك ريفات .

فقد كان سؤال الأب باتريك باينوب حول هدف الفيلم هو
التالي : « هل خلق الانسان للقانون أم أن القانون هو الذي سن
من أجل الانسان ؟ » .

وكان رد روسيليني : « ان الكتاب المقدس الذي يدرس
للصفار في المدارس والذي يستمع به المصلون في الكنائس قد
صنع بطريقة تبرز بعض المعاني وتطمس البعض الآخر ، ولقد
حاولت أن أكون موضوعيا وعادلا فحرصت على إبراز كل المعاني .
لأنني اعتقد ان لكل معنى أهميته وان كل ما جاء على لسان
المسيح له نفس القدر من الأهمية » .

ويؤكد على طريقة القول وأهميتها فيقول روسيليني :
« لقد قيل كل شيء منذ سقراط وأفلاطون وأرسطو ، ولكن
الجديد هو الطريقة .. هكذا فعل المسيح .. وفي السينما أيضا
قدم كل شيء لدرجة ان كل فيلم أصبح تكرارا لما قبله ، ولكن
المهم هو الطريقة .. وهكذا أفعل أنا » .

ولهذا ظل روسيليني عامين كاملين يواظب على دراسة علم
وظائف الاعضاء وعلى معرفة الحياة الاجتماعية في عصر المسيح .
وقادته هذه الدراسات الى الاطلاع على عصر الاسلام أو عصر
ظهور الاسلام والاقتراب من عصر ماركس أو عصر ظهور
الماركسية .. وهو لذلك يعد فيلميه القادمين بعد أن انتهى من
أفلام « المسيح » و « الاسلام » و « ماركس » في الوقت الذي

يعتن فيه بأفلامه الثلاثة الكبيرة « سقراط » و « باسكال »
و « لويس الرابع عشر » .. وفي الوقت الذي يأسف فيه على
إخراجه لفيلم تجارى ناجح بعنوان « الجنرال ديلاروفيرى » .

يقول ناقد مجلة « الاكسبريس » الفرنسية « فرانسوا
نورستيه » على الرغم من ان شخصية المسيح قد صورت فى
عشرات الأفلام وبطرق مختلفة واساليب متنوعة منذ عام ١٨٩٩
على يدى « روبير فيجسان » وحتى عام ١٩٦٤ على يدى
« بازولينى » ، الا ان مخرج «روما .. مدينة مفتوحة» استخدم
اسلوب المواجهة لأول مرة فجعل « المسيح » هو المتحدث وهو
الراوي ، اى انه جعل الأحداث تدور من وجهة نظر « المسيح »
نفسه .. ويتواضع المسيح المعروف لم يظهر فى نهاية الأمر
كسوبرمان ولا كنبى متعصب .. ولكنه ظهر كإنسان .. إنسان
فى مواجهة يهوذا .. ولهذا يظهر المسيح على الشاشة وهو
« يضحك » لأول مرة بعد ان ظل متألما طويلا وبعمق ..
و « مسيح » روسيلينى هادئ ومتزن وليس كمسيح بازولينى
ثورى وغاضب ..

وقد حاول روسيلينى بالفعل ان يكون واقعيا فى تناوله
للواقع .. فالمسيح واقع وليس من صنع الخيال وحياته اليومية
طبيعية لأنها سارت مع حياة الناس فى عصره ولم تنعزل عنها ..
ومع هذا فقد غلف الفيلم بشاعرية تناسب وشاعرية المسيح
الذى اتصف بالرقة والوداعة والذى استطاع بظهوره أن يعيد الى
الإنسان طهارته وصفاءه ونضارته بعد أن كان الإنسان يقتل
أخاه الإنسان منذ فجر التاريخ وللأسف حتى يومنا هذا وبرغم
معجزات المسيح .

ويقول ناقد الاكسبريس أيضا « ميشيل ديلان » :
الوقت الذى يعرض فيه روسيلينى فيلمه عن المسيح يستعد

زيفيريللى لاختار فيلم آخر عن المسيح ، بعد ان كانت موجة هذه الأفلام ونوعيتها قد خفت في السنوات الأخيرة .. وربما كان تفسير ذلك يرجع الى الاحساس العام بالحاجة الى الدين وروحانياته بعد أن سادت العالم موجة عارمة من الفساد واللامبالاة والالحاد .

وكما اختار روسيليني للدور السيدة مريم العذراء ممثلة جديدة لم تعد السابعة عشرة هي « ميتا انجارو » اختار « زيفيريللى » ممثلة جديدة أيضا وصغيرة كذلك هي « أوليفيا هوس » .. اما شخصية المسيح فيؤديها في فيلم « زيفيريللى » الممثل المعروف « كين راسل » الى جانب مجموعة من المم النجوم في مقدمتهم اورسون ويلز ، وكلوديا كاردينالى ، وجيمس ماسون .. وهذه المجموعة بلغت ثلاثين نجما ومائة وعشرين ممثلا يؤدون ادوارا ثانوية ، وقد بلغت تكاليف الفيلم تسعة ملايين من الدولارات .. ويستغرق تصوير الفيلم عاما كاملا ويقع فى سبع ساعات للاختصار بعد ذلك .. ويتم تصوير الفيلم خارجيا فى تونس. مثل فيلم « روسيليني » ..

وهكذا يتحول المخرج المتخصص فى روائع شيكسبير سواء على المسرح او فى السينما من « روميو وجولييت » الى « المسيح ومريم العذراء » لينتقل من الحب العاطفى الى الحب الانساني . وليصور الروح القدس وهي تعاني من أجل خير البشر ..

ويعلق ناقد الاكسبريس بقوله : « على الرغم من أن الفيلم عن « صانع المعجزات » الا اننا لم نعد فى « عصر المعجزات » لأن هذا الفيلم بتكاليفه الضخمة لم تستطع أى شركة انتاج أن توافر بتحويله ، لولا تبرع شركة « جنرال موتورز » الأمريكية بشراء النسخ الأولى من الفيلم فور الانتهاء من اعداده ، ..

ومع هذا فالقضية ليست قضية « ميزانية ضخمة » أو « انتاج كبير » أو « ساعات طويلة » أو « نجوم بكثرة » بقدر ما هي قضية « الجديد » الذى يمكن ان يضاف لموضوع قديم ، سواء فى الشكل أو فى المضمون .. وقد ينجح فيلم قصير ، قليل النفقات ، خال من النجوم ، عن فيلم ضخم فى كل شىء فيما عدا شيئا واحدا هو « الاضافة » أو « التفسير » .

ولعلها تكون ، بعد ذلك كله ، ظاهرة مبشرة بالعودة الى الدين ، لا أن تكون نذيرا بالعودة الى موجة الدين .. !



• واپڻون ...

فٽ السينما

● الحرب والسلام

تولستوى ٠٠ بوندارتشوك

● ● بعد أن قدم الأمريكان على شاشتهم قصة «ليوتولستوى»
الغالية «الحرب والسلام» يقدم الروس قصة كاتبهم الكبير على
شاشتهم يقدمونها فى أربعة أجزاء. يستغرق الواحد منها ساعتين
٠٠ اشترك المخرج المعروف «سيرجى بوندارتشوك» بالجزيئين الأولين
فى «مهرجان الفيلم الدولى الرابع بموسكو» ٠٠ وفيه فاز بالجائزة
الأولى .

لماذا فى «الحرب والسلام» الذى كتبه بلغة السينما
السيناريست فاسيل سولوفيف وصوره انااتولى بترتشكى وقامت
ببطولته ليودميلا سافيليفا وايرينا سكوسيفا وفياتشيسلاف
تيجونوف بالاشتراك مع سيرجى بوندارتشوك .

● وما الذى تقوله أحداث هذا الفيلم ؟

فى سنة ١٨٠٥ كان مجتمع بطرسبورج يتابع بقلق شديد
ما يقع فى الغرب من أحداث ، فالأعمال التى يقوم بها «بونا بارت»
تشكل تهديدا على الروسيا ٠٠ والحرب وشيكة الوقوع ٠٠
وما هو الأمير الشاب أندريه بولكونسكى تواق الى أن يعمل شيئا
لبسلاده . ولكن هذا الاندفاع يلقى معارضة من زوجته ليزا .
التي تنتظر مولودا ، ومن الحياة الجذابة فى العاصمة ، ومن

حفلات الرقص ، ثم المناقشات الفلسفية التى تدور على لسان
بيير بيزوف ، المثقف الذكى (والابن غير الشرعى لأحد نبلاء
موسكو الأثرياء) فضلا عن ولعه الشديد بالنساء ٠٠٠٠ أما
الكونت نيقولا روستوف فواقع هو الآخر فى قبضة المشاعر
الوطنية .

ولكن ما الذى حدث فى الأيام الأخيرة من التهديد
بالحرب ؟

كانت النتيجة أقرب الى الفضيحة بالنسبة الى جماعة
بطرسبورج المذعورة الضائعة ٠٠ قهر دولف وأعيد الى الصفوف
الحلفية وأبعد بيير الى موسكو ولكنه ورث ثروة طائلة وأصبح
ينظر اليه على أنه غنيمة طيبة ، حتى فاسيلي كوراجن والد
الين كان يأمل فى أن يتخذه زوجا لابنته .

وخلال هذه الأيام المليئة بالأحداث ، استطاعت ناتاشا
أخت نيقولا روستوف التى ناهزت الثلاثة عشر ربيعا أن تكشف
شيئا فى حياتها الفضة ، فقد شاهدت عاشقين يقبل أحدهما
الآخر فاندفعت بلا ارادة لتعطى قبلتها الأولى .

أما أندريه بولكونسكى فقد أصبح مساعدا لكوتوزوف
القائد العام للجيش الروسى الذى يحارب فى النمسا ضد
نابليون .

ولقد شهد الأمير أندريه بنفسه الشجاعة المذهلة التى
تحلت بها مدفعية الكابتن نوشين كما شهد أيضا شجاعة الجندى
الروسى وبسالته . وعلم ان نيقولا روستوف قد وقع أسيرا فى
كتيبة دينيسوف بعد أن واجه حقائق الحرب القاسية .

قامت معركة أوستر لتز التى حضرها الامبراطور الكسندر

رمنع فيها كوتوزوف من المبادأة ، وفيها هزمت جيوش الحلفاء
وجرح أندريه بولكونسكي ، وتلقى أبوه ، الذي يعيش في ضيعته
بالتلال الباردة خطاباً مؤداه ان ابنه فقد في المعركة .

كل هذا ومجتمع بطرسبورج يراول حياته المنعمة المترفة .
و « جماعة المثقفين » لا تغشى الا المنتدى الانجليزى في موسكو
وفي هذا المنتدى ، بينما كان يحتفى بالأمير **باجراشيون** بطل الحرب
تناهى الى سمع بيير ، الذى تزوج الين ، أن زوجته عشيقه
لدولوف ، ذلك الفاجر الرقيق . فما كان من بيير الا أن تحده
في مبارزة انتهت باصابة دولوف .

وعلى غير انتظار عاد أندريه الى التلال الباردة ووضعت
ليزا ابنا أسمته نيقولنكا ثم فارقت الحياة .

ويلتقى اندريه بصديقه بيير ويفرقان في تفكير عميق بغية
الوقوف على معنى للحياة وتحديد دورهما ومكانهما فيها . .
اندريه يمر بأزمة روحية طاحنة ، ففي مطاع الربيع وبينما هو في
طريقه الى مزرعة روستوف صادف شجرة بلوط عتيقة ، فبنت له
بأغصانها السوداء العارية ومظهرها العجيب الذى يخيم عليه الحزن
وكأنها تشير الى قرب وقوع النهاية . . فيربط أندريه ، بطريقة
لا شعورية ، بين شجرة البلوط وبين حياته التى تنتهى وتقرب من
مصيها المحتوم . . ولكنه رأى ناتاشا فى أوترادنو بمزرعة روستوف
رأها بكل ما فيها من سحر وفتنة فأحس أن شيئاً ما فى أعماقه يريد
أن ينفجر ، شيئاً لا يستطيع أن يعرفه وان كان يشعر بحلاوته
ومراتته فى وقت واحد .

وفى طريق عودته وبينما هو يردد صدى حالته الروحية
الجديدة ، تراءت أمامه شجرة البلوط . . ولكنها مغطاة فى هذه
المرّة بأوراق خضراء ندية تهتز فى شمس الربيع ، فسمع أندريه

صوتا متهللا ينبعث من أعماقه : « كلا ، ان الحياة لا تنتهى فى
الواحد والثلاثين » .

وعلى هذا شهد العام التالى ، عام ١٨١٠ ، قصة حب فريدة بين
أندريه وناتاشا .. طلب يدهما وتم الزواج فى نفس العام وأخذ يعد
العدة للسفر الى الخارج .

ولكن خلافا يقع بين الأسرتين فتبعث ناتاشا بخطاب الى أندريه
تفسخ فيه علاقتها به .. تخرج مع نيقولا وتصادق أناطول شقيق
الين وتكاد تستسلم لكوراجن الذى يغريها بالهروب معه .. ولكنها
سرعان ما تصاب بالذعر ، فكوراجن متزوج ولا يمكن أن يهتم بها
اهتماما حقيقيا .. وهنا تشعر بالندم على الخطاب الذى بعثت به
الى « أندريه » .

غزت جيوش « نابليون » روسيا غزوا وصفه « تولستوى »
بأنه « حدث يتنافى مع العقل البشرى ويتعارض مع الطبيعة
الانسانية » .

يرتد الجيش الروسى ويستدعى القائد العام « كوتوزوف »
البطل المجاهد باركلى الى جانبه كما يستدعى أندريه بولكونسكى
الذى توفى والده ، ليعمل معه .. ولكن أندريه يقرر أن يبقى مع
كتيبته ، فهو ينظر الى الحرب بعين الجندى وعقل الفيلسوف . وعلى
بعد مائة وعشرة كيلو مترات من مدينة موسكو ، وفى قرية بورودينو
تشتبك سيوف الجيش الروسى والفرنسى لأول مرة .. بدأت المعركة
التي لم يكن لها نظير فى ذلك الوقت ، مع الصباح الباكر ولم تنته
الا قرب المساء ومع ذلك لم يتراجع الروس . وقد وصف نابليون
فيما بعد هذه المعركة بأنها أكثر المعارك رعبا كما قال ، لقد ظهر

الفرنسيون بمظهر يستحقون عليه النصر ، ولكن الروس على حق
فى أن يعتبروا أنفسهم سدا منيعا لا يقهر .

لم تصل الامدادات العسكرية التى وعد بها القيصر ، ولم
يحل هذه المشكلة مجلس الشورى التاريخى الذى عقد فى قرية فيلي
فأصدر كوتوزوف أمره بالارتداد . ولكن بيريزوف ، الذى شهد
معركة بورودينو واشترك فيها ، رأى أن من واجبه البقاء فى موسكو
كى يقتل نابليون ويجد بهذا معنى لوجوده ، الذى لم يكن له معنى
من قبل .

يدخل نابليون موسكو ويجد الفرنسيون أنفسهم فى قلب
العاصمة فيداعبهم الزهو ويمتل فى نفوسهم الغرور ، ولكن الحرائق
تشتعل ويعم الخراب فيهب الشعب الروسى ليحارب الغزاة . . . أما
كوتوزوف فيعد العدة لينهال على جيوش نابليون بالضربة القاضية
. . . وفعلا سرعان ما يصبح الجيش العظيم واهن العزيمة يعانى الكثير
من الاحتياجات فيرسل نابليون رسولا الى مركز قيادة كوتوزوف
يطلب السلام ، ولكن الروس يرفضون التباحث .

وفى خريف عام ١٨١٢ يرتد الجيش الفرنسى عن موسكو سالكاً
طريقه نحو الغرب فوق مسالك وعرة بعد أن خسر عددا ضخماً من
الضحايا لم يغنم فى مقابله الا بعدد قليل من الأسرى من بينهم
« بيريزوف » .

أما المعركة الأخيرة فقد كانت فى برزينا . . . لم يبق بعدها
من الجيش العظيم غير شرذمة تعيسة من الرجال نصف مجمدة من برد
الشتاء .

وهكذا حققت روسيا النصر واحتفلت به بعد أن تقابل كل
الأحباء . . . ووصل بيار الى بيت بولوتسكى حيث وجد « ناتاشا »

مع الأميرة ماريما كما وجد الصغير نيقولنكا ابن اندريه الذى مات
فى الحرب وقد كبر وغدا شابا فارعا .
ومن خلف مشاعد الاحتفالات يجرى صوت المؤلف تولستوى
العظيم وهو يقول :
« فليصافح جاره كل من يشعر بصوت الغير يدوى فى أعماقه،
فالخير هو الفضيلة الحقيقية التى يمكن أن نتخذها شعارا » .

● الدابة الانسانية

زولا - رنوار

تحت عنوان « روجون ماكار او التاريخ الطبيعي والاجتماعي
لاحدى الاسر في عهد الامبراطورية الثانية » كتب اميل زولا -
(١٨٤٠ - ١٩٠٢) ٢١ رواية أشهرها :
النهم - الدبوس - نانا - جرمينال - العمل - الارض -
الدابة الانسانية - المال .

صور زولا حياة هذه الاسرة في هذا العدد من الروايات كما
فعل بلزاك (١٧٩٩ - ١٨٥٠) من قبل عندما صور مجتبع القرن
التاسع عشر الفرنسى في ١٨ رواية تحت عنوان « الكوميديا
الانسانية » تمثلا بالشاعر الايطالى المعروف دانتي (١٢٦٥ - ١٣٢١)
الذى كتب في ثلاثة اجزاء : الجحيم - المطهر - الفردوس او
« الكوميديا الالهية » . ونجد في القرن العشرين من تستهويه
هذه التسمية فيكتب رواية من جزء واحد تحت عنوان « الكوميديا
الحيوانية » سنة ١٩٣٠ ، هذا الكاتب هو اندريه دوميون .

وكما قدمت روايتان من روايات كوميديا بلزاك الانسانية على
اللسان الفرنسية هما : « اوجيني جرونديه والاب جوريو » اللتان
قدمتهما السينما السوفيتية في فيلم من اخراج سيرجى الكسيف ،
قدمت روايتان ايضا لزولا هما : نانا والدابة الانسانية ، والذى
اخرج الفيلمين هو « جان رنوار » عامى ١٩٢٦ و ١٩٣٨ . ثم قدم
فيلم ثالث من اخراج « روجيه فاديسم » هو « النهم » بطولة
« جين فوندا » .

أما فيلم « الدابة الانسانية » فشأنه شأن كل الأفلام الجيدة : ذهب مع الريح ، الحرب والسلام ، الاخوة كارامازوف ، روعة الحب ، معبودى الخائن ، قاعدة اللعب ، وداعا للسلاح ، زوربا اليونانى .. فيه الصدق وفيه الفن .

والصدق فى الدابة الانسانية هو الصراع بين الحق والباطل او بين الحقيقة والخيال .. ففيلم وصول العربات الى لوتشون ، اللومبير وفيلم الاشباح لفرار ، يتفوق عليهما فيلم الطيور الكاسرة لستروهم .. فستروهم يصور الخداع بالخداع كما فعل سترنبرج فى فيلم الزوجة والمهرج .

ولكن القطار الذى نراه فى الزوجة والمهرج ، هل هو قطار حقيقى ، مثل الذى نراه فى الدابة الانسانية أو هو قطار من صنع الخيال !

ان هذا التباعد بين الأسلوب الخيالى عند سترنبرج والاسلوب الواقعى عند رنوار يتضح أكثر عندما نعقد المقارنة بين أسلوب رنوار وأسلوب واحد مثل ستروهم أو فويار أو حتى هتشكوك فكل هؤلاء ينتمون الى مدرسة الخيال بينما ينفرد رنوار وحده بصب قواعد الواقعية والوقوف فوقها .. يفسر هذا الأسلوب اهتمامه بروايات زولا الذى وصل الى أبعد مدى فى الواقعية وهى الطبيعة مذهبه الخاص !

وننتقل من التفرقة بين الواقع والخيال ، هذه التفرقة التى تمثلت فى استخدام قطار حقيقى وليس ديكور قطار ، الى شىء آخر هو فى المقام الأول أساس الفن السينمائى .. يقول أوردسون ويلز بمناسبة عرض فيلمه الأخير فولستاف : « ان كلمة سينما أصلها اليونانى كينما .. وهذه الكلمة معناها حركة ، فالسينما إذن هى « فن الحركة » . »

ورنوار مثل ويلز يهتم بالحركة .. لذا جعل قطاره ليزين
يتحرك . يتحرك بسرعة ١٠٠ كيلو متر في الساعة .. وتتحرك
الكاميرا بالتالي ٢٠٠ كيلو متر في الساعة .

ان فن رنوار السينمائي لا يكتفى بالحركة وحدها فان الرؤية
- المسموعة . وهي التطور الذي حدث في السينما الصامتة بعد أن
كانت مرئية فقط ، تتحقق عنده خير تحقيق وبطريقة يكاد ينعدم
بها . فهو يربط الصورة بالصوت ربطا حقيقيا بحيث يتم تسجيل
الصوت مع تصوير اللقطات . سواء كانت هذه اللقطات داخلية تتم
في الاستديو أم خارجية تصور في الأماكن الحقيقية وسواء كان
الصوت حوارا يجرى بين الممثلين أم حركة تحدثها الطبيعة
والأشياء .

يبدأ الفيلم بمشهد يبين ليزون أو القطار . وحوله اثنان من
العمال ، يختبرانه قبل أن يقوم برحلته الطويلة .. وهكذا نجده
أن هذا المشهد الأول يقدم الثلاثي الذي يدور حوله الفيلم كله :
جون جابن وجولييان كاريت والقطار .. ثم تتتابع أحداث الفيلم
فنحس بمخرج يقف وراء كل لقطة من اللقطات المتصلة يحرك
الزوايا والاضاءة والمسافات والايقاع والتحركات والنظرات
والكلمات . بقلب وروح يدلان على أن صاحبهما قد عاش حياة هذا
القطاع من الناس الذي يعمل . واستطاع أن ينفذ الى أعماق أعماقها
.. لقد نقل شريحة حية من الواقع الحي .. فمثلا في تصويره
لظروف هذين العاملين ، جابن وكاريت . لاحظ الأكل الذي يأكلانه
والمكان الذي ينامان فيه والوقت الذي يخلدان فيه الى الراحة
أو الاستراحة ومدى شعورهما بمسئولية العمل الذي يقومان به
والظلم الواقع عليهما في الوقت نفسه .. لقد اختبر كل ذلك عن

قرب ودراسة وممارسة .. ويكفى أن نذكر أن السكك الحديدية لم تكن قد أمت بعد ، وكانت عبارة عن شركات خاصة ، للعاملين فيها مشاكلهم ومطالبهم التي هي جزء من مطالب الشعب كله في مختلف القطاعات الأخرى .

وعندما كتب زولا عن هذا القطاع اتخذ ركيزة يصور منها حال المجتمع بصفة عامة . مثلما اتخذ رنوار نقطة انطلاق يستهدف بها القضاء على المظالم التي يعيشها مجتمعه .. لذلك لم يصور العمال تصويرا مسطحا ، بل عمل جادا وجاهدا على الارتفاع الى مستوى القضية التي يتناولها مثلما ارتفع زولا الى مستواها عند مناقشتها .

ان زولا يصور بدقة متناهية حياة الناس اليومية ، يصورها تصويرا لا يرمى من ورائه الى فضح فقر العامة ولكن ليبرز معالم البؤس التي تطبعها النظم الفاسدة على نفوس هؤلاء الناس وهو يرى أن الجنس والمال يحركهما قانون الوراثة هما اللذان يحكمان الانسان وهما اللذان يرسمان طريقه ويحددان سلوكه ويضعان نهاية مصيره .. لذلك نجد أن غريزة القتل التي تسيطر على جاك في « الدابة الانسانية » هي التي تسيطر على أمه جيرفاز في « الدبوس » وشقيقه كلود في العمل وشقيقته ايتيان في جرمينال .

ان زولا يقول كلمته ويمضى .. تلك الكلمة التي كانت تعد في هذا الوقت ، بمثابة الحبل الذي يشنق به الكاتب نفسه .. ومع هذا قالها ولم يجسر أحد على شنقه ، بل حفظ له التاريخ فضله وصنعت له التماثيل من أجل جرأته . ولكن ماذا قال في كلمته هذه ؟ وماذا كانت النتيجة ؟

تحولت معظم المجتمعات من الوضع الظالم الى الوضع العادل، بعيدا عن تطرف ماركس . نقصد بعيدا عن الشيوعية .

على أن الواقعية التي تمتد الى الطبيعية لا تشكل وحدها رؤية زولا الفنية أو نظراته الاجتماعية والفكرية ، فالخيال يشارك في هذه الرؤية وتلك النظرة مشاركة تتمثل هنا في تصوير القطار على اعتبار أنه شخصية حية تصل الى دور البطولة ، فالقطار يحمل اسم امرأة ليزون وهو صديق حميم له أثره في حياة باقى الشخصيات التي تتجمع فيه حول قصة واحدة هي في الحقيقة عبارة عن خمس قصص تتكرر فيها الجريمة وتتم في كل مرة بأداة واحدة هي السكين ومكان واحد هو القضبان .

ان النظرة العلمية عند زولا أرحب من النظرة التعبيرية ، والتحليل النفسى عنده أقوى من التصوير الوضعى .

أما جان رنوار فقد استطاع بعبقريته أن يحول هذه النظرة العلمية وهذا التحليل النفسى أو ذلك الأدب الرفيع الى سينما أو كينما ساعده في ذلك اثنان من الممثلين الممتازين هما : جان جابن وجوليان كاريت .

وتبقى كلمة ، نستعيرها من جان رنوار . في رثاء زميله وصديقه جوليان كاريت الذى فقدت السينما الفرنسية بموته ممثلا من أبرع مثليها الكبار وفنانا يصعب تعويضه وملأ الفراغ الذى تركه : « ان فقدان جوليان كاريت خسارة فادحة . انها خسارة لى وللسينما الفرنسية ولل مسرح الفرنسى كذلك . . . ولكى أعبر عما أحس به يكفينى الاعتراف بأنى بغير جوليان كاريت ما كنت أستطيع أن أخرج الوهم الأكبر و الدابة الانسانية و قاعسة اللعب » . . . أما أنا فلن أجد ما يعزىنى وما يعوضنى عنه .

● قصة الفيلم

سيفيرين تعترف لزوجها روبون ، وكيل محطة الهافر ، بعلاقتها بموران . فيقرر روبون على الفور أن يقتل هذا العشيق . وفي القطار الذي يستقله الزوجان يجيء العشيق حسب الموعد الذي كانت عشيقته قد حددته له في خطاب سابق على الاعتراف . وهنا تتم الجريمة . يقتل الزوج العشيق ويلقى بجثته من نافذة القطار . ويعود الى مكانه معتقداً هو وزوجته أن الجريمة قد تمت على خير وجه . لكن شاهداً غير متوقع يهددهما . فلا يجد الزوج الا أن يشتري صمته بزوجه التي يدفعها بين أحضان . وفي الوقت نفسه يحول عاطفته الى لعب الورق .

وتنير العلاقة الجديدة بين الزوجة والشاهد غيرة ابنة عمه . فتقرر أن تقتلهما معا . وعندما تفشل تنتحر تحت عجلات القطار . ويتفق العاشقان الجديدان ، بعد أن أصبح الحب ثالثهما . على قتل الزوج . ولكن الزوج يدرك الخيانة فيسرع الى قتل زوجته بنفس الطريقة التي قتل بها من قبل عشيقها الأول بالسكين . عند العنق !

ثم تنشأ علاقة أخرى بين جاك ، الشاهد ، وفلومان عشيقته ببيكو سائق القطار وزميل جاك . ولكن سرعان ما يشعر جاك بالغيرة من غريمه ببيكو فيدخل معه في صراع دموي يدور فوق قضبان القطار وينتهي بموتهما معا تحت عجلاته !

● الغريب كامي ٠٠ فيسكونتي

●● في شارع بلكور بمدينة مندوفى بالجزائر حيث
لا تزال بصمات الحياة التي عاشها « كامي » . قام المخرج الايطالى
الشهير « فيسكونتي » باخراج رواية « الغريب » للسينما ٠٠

وقد طلب فيسكونتي الى الروائى الفرنسى عمانويل روبليس
صديق كامي أن يعد سيناريو الفيلم ويكتب حواره ٠٠ ولكى يعد
روبليس سيناريو الغريب ذهب الى الاستاد الذى كان يلعب فيه
كامي كرة القدم الذى قال عنه يوما : ان المكانين اللذين أشعر في
رحابهما بالبراءة هما الاستاد وقد اكتظ بالمتفرجين في مباراة
يوم الأحد ، والمسرح الذى أكن له حبا لا مثيل له فى القوة والتطرف
كما ذهب روبليس الى بيت العائلة الفقير بشوارع ليون رقم ٨٩
والذى يحمل اليوم ، كسائر شوارع العاصمة الجزائرية اسم
أحد أبطال ثورة التحرير ٠٠ والبيت راجهته متهمة ، يتكون من
طابقين وله سلم قائم مظلم . أما الشارع فتقع على جانبيه المحلات
الصغيرة التى تعلوها الشرفات ويمتلئ بالسكان كل مساء يشغلون
فراغهم بمشاهدة المارة فى الطريق والجالسين فى المقاهى .

انه الحى الذى وصفه كامي بقوله : « طالما فكرت فى غلام

كان يعيش في أحد الأحياء الفقيرة .. يا له من حي ويا لمنزله من منزل ! لقد تملكه البيت وسيطر على مشاعره ، وما زالت قدسهام تعرفان المسافة بين الدرجتين من درجات السلم بالاحساس المجرد ، وما زالت يدها تهلعان من قضبان الدرابزين هلعاً غريزيا لا يقهر .. وعلى الرغم من مضي ٣٠ عاماً على تصوير كامي لهذا البيت في روايته إلا أن الحي لا يزال يحتفظ بالجو نفسه .. كل ما أزيل هو عربات الترام المفتوحة وقضبانه .. وكل ما زال هو سطوة الاستعمار الفرنسي البغيض .. وبقي الجزائريون بعد أن امتلكوا الشارع وما فيه .. كما استردوا الجزائر وما فيها !

وقد أراد فيسكونتي منذ اللحظة الأولى أن يكون وفياً للنص الأدبي .. فواجهته صعوبات سريعة ما تغلب عليها .. فبدلاً من الفرنسيين الذين رحلوا استعان فيسكونتي بالكومبارس .. ولعدم وجود باز بيرو أعد باراً جديداً له نفس الصفات بل ونفس الشخصيات وصنع السجائر التي كان يدخنها ميرسو بطل الرواية .

وعندما أراد فيسكونتي تصوير المشهد الذي تسبح فيه ماري في البحر كان الجو شديد البرودة لدرجة أن ماسترويانى وأناكارينا - بطلا الفيلم - لم يتمكنوا من السباحة بالمأبوهات فاضطر فيسكونتي إلى تصوير بديلين لهما .

وعندما جاء دور المشهد الذي يطلق فيه ميرسو رصاصاته الأربع على الرجل الجزائري اضطر فيسكونتي أيضاً إلى التوقف تماماً عن مواصلة التصوير لأن هذا المشهد ومشاهد كثيرة غيره تحدث في الرواية أثناء الصيف وفي شهر يونية بالتحديد .

ولما كان فيسكونتي قد التزم بالواقعية الصارخة في تصويره لهذا الفيلم ، ملتصقا التصاقاً حرفياً بالرواية ، رأى تأجيل التصوير

حتى يتم كل شيء في الفيلم كما صورته كامى في الرواية ليرى المشاهد في النهاية صورة سينمائية لما قرأه في النص الروائي .. وحصل فيسكونتي على دوسيهات حكومية يرجع تاريخها الى سنة ١٩٣٧ . نفس العام الذي بدأ يكتب فيه كامى روايته .. استخدم معه الدوسيهات ليضعها أمام القضاة والمحققين والمحامين في مشهد محاكمة ميرسو في قاعة الجلسة بقصر العدالة .

وبقيت مشكلتان : فضبان الترام وأقوال والدته كامى .. أما الفضبان فقد قرر فيسكونتي وضع قضبان جديدة بدلا من التي أزيلت .. وأما أقوال والدته كاني فلم تكن واقية ، فهي سيدة عجوز لا تكاد تذكر شيئا من الماضي .. وقد كانت زوجة كامى بديلة لها في اعطاء بعض المعلومات .

وقد بعثت زوجة كامى منذ فترة قصيرة الى عمانويل رويليس بمرسلة لكامى وجدتها بين أوراقه .. والمرسلة تستمد أحداثها من رواية الغريب غير أن تاريخ كتابتها ليس مسجلا ولا هو معروف على وجه التحديد .

أما الرواية فتنتهي بهذه العبارة الشهيرة :

« حتى ينتهي كل شيء وحتى أشعر بأن وحدتي أقل قسوة لا يبقى أمامي إلا أن أأمل في تواجد كثير من المتفرجين يوم إعدامي يهتفون في وجهي بصيحات الحق والاحتقار ! » .

بينما تنتهي المرسلة بهذه الكلمات :

« - وانطلق في النهاية نحو اللامبالاه الرخيصة بالعالم .. يا أيتها الأرض .. أينها الأرض الأخوية .. يا أيتها السعادة .. سعادة الوجود وسعادة الموت الذي لا مفر منه » .

والغريب ان سيسكوتسى التقى بأربعة من أصدقاء كامى مازالوا يعيشون فى شارع بلكور هذا .. وقد أكدوا له جميعا أن كامى التقط بعض شخصيات الرواية من الواقع .. ولا تزال هذه الشخصيات الواقعية تعيش فى الشارع نفسه .. فالمصور سوفور جالييرو الذى لم يبال بسماع نبأ وفاة أمه هو نفسه ميرسو الذى لم يبال بموت أمه هو الآخر .. وشخص آخر قتل أحد الجزائريين وحكم عليه بالسجن ثلاثة أشهر .. هذا الشخص هو ميرسو أيضا الذى قتل أحد الجزائريين وحكم عليه بالاعدام .

أما « عمسا نويل روبليس » كاتب السيناريو فقد وافق فرانسيس زوجة كامى على عدم إضافة أى كلمة الى الحوار الذى جاء فى نص الرواية ، الشئ الذى أراده فيسكوتسى نفسه منذ البداية . ولقد نقل فيسكوتسى ضجيج المدينة وأصوات المراكب وأجراس كنيسة سان شارل بالقرب من قصر العدالة وصفارة بائع الجيلاتى وكل شئ من شأنه أن يحول ماسترويانى الى ميرسو !

وذهب فيسكوتسى الى أبعد من ذلك .. فكامى أراد أن يصور ميرسو على أنه انسان نقي وواضح يرفض أن يتحایل أو يتخاذل أو يؤدى دورا هزليا فى مهزلة الحياة الكبرى .. لذلك صوّر فيسكوتسى كل من حول ميرسو على انهم هزليون فى مسرحية هزلية ليس فيها انسان واحد جاد غير ميرسو نفسه .

يقول فيسكوتسى :

لقد ادى ماسترويانى دور ميرسو لما صوره كامى وكـمـا تصورته أنا .. وماسترويانى يعجبنى كممثل منذ ان كان فى العشرين من عمره عندما أعطيته دورا صغيرا فى فيلم « كما تحب » .. كان فقيرا جدا لم تتحسن أحواله الا بعد أن قام بدوره الخطير

فى فىلم « عربة اسمها اللة » وىومها فلت له لا ىكفى أن تتمتع بوجه جمىل . لابد لك من العمل والثقافة . وبالفعل عمل ماستروبانى بصدق وثقف نفسه بعمق وأصبح الیوم نجما كىبرا .

وماستروبانى أثبت أنه نجم كىبر فى فىلم « لذة الیة » و « طلاق على الطریقة الاىطالية » و ٨/٢٠٠٠ أما فى فىلم « الغربى » فىؤكد فىسكونتى أنه أكثر من نجم كىبر لأن شخصىته فى الیة تشبه شخصىة مىرسو كما صورها كامى .

ولقد عارضت بعض السلطات العسكریة فى الجزائر نصوىر الفىلم . . . ولكن واصف سعدى ملىر أفلام القصة استطاع أن ىحصل على تصرىح هذه السلطات والسماح لفىسكونتى بتصوىر الفىلم بل ومده بكل المساعداة التى ىحتاج الیها .

أما الجزائريون فهم ىعتبرون كامى واحدا منهم وىعتقدون أن روالیة الغربى لیست مجرد قصة اغتیال رجل عربى بمسلس أوروبى . . . لأنها أیضا قصة القاتل غیر المتعمد والمقتول غیر المذنب . . . أن القصة فوق هذا كله انما هى مأساة رجل غربى ضائع ىعیش فى بلد غربى ضائع هو الآخر .

وهنا تكمن خطورة هذه الرؤیة الخاصة بفىسكونتى . . . فىرسو هو فىسكونتى وهو الى حد كىبر كامى نفسه . . . ولكنه أراد أن ىعبر عن غربیة الانسان الجدیة فى بلده ولىس غربیة شخص بعینه فى بلد بعینه ! . . . لأن كامى جزائرى ولىس غربىا عن الجزائر . . . اللهم اذا أراد فىسكونتى أن یرمز الى غربیة الفرنسىین الذین كانوا ىقیمون بالجزائر . عن طریق الاحتلال ، لاساسهم بأن هذا البلد لیس وطنهم الشرعى .

أن مىرسو بطل « الغربى » . شخصىة اىجابیة ذات فعالیة . .

انه المسيح الذى يحتاج اليه عصرنا .. وهو انسان يريد أن يكون سعيدا على الأرض .. والصدام الحقيقى فى حياته هو الموت .. الموت الذى التقى به ثلاث مرات متباعدة .. مرة عند موت أمه ومرة عند موت الرجل الذى قتله والمرة الثالثة عند موته هو .. وعلى الرغم من أن الرواية قصيرة الا أن فيسكونتى يرى أنها مشحونة بإمكانيات سينمائية ضخمة بحيث تعطى العسارة الواحدة على قصصها وإيجازها مشهدا سينمائيا طويلا وكاملا .

وفيسكونتى هو أحد اثنين يخرجان للمسرح فى الوقت الذى يخرجان فيه للسينما .. هو وكاكويانيس .. وبينما يسير كاكويانيس فى الخط التعبيرى سواء فى السينما أو فى المسرح . يلتزم فيسكونتى بالخط الواقعى فى الفن الأول والفن السابع معا .

ويرى فيسكونتى أن المخرج السينمائى يختلف تماما عن المخرج المسرحى ويحتاج الى عمل أكثر وفن أعمق .. فالمخرج فى المسرح يشرح نصا مكتوبا للممثلين ويرشدهم الى طريقة الأداء .. يلتزم بالنص ولا يخرج عنه .. أما فى السينما فالمخرج هو عادة مؤلف الفيلم حتى ولو سار طبقا لعمل أدبى مكتوب .

وفيسكونتى لا يخرج فيلما الا بنساء على عمل روائى مكتوب لمؤلف معروف .. لأنه مثقف أولا ومؤمن بالثقافة بعد ذلك .

ان رواية الغريب هى الوليد الشرعى لمفهوم العبث الجديد .. وهى تمثل مأساة الشمس أو الحرارة التى تدفع الغريب الأكبر فى قرننا العشرين أو ميرسو ، بطل الرواية ، تدفعه الى اطلاق أربع طلقات سريعة .. هذه الطلقات المتتالية التى أوصلته الى العذاب والسجن ثم المحاكمة وأخيرا الى الموت كانت الشرارة الأولى لاتجاه « اللامعقول » فى المسرح لقد علم ميرسو بطل الغريب جيلا بأكمله

.. علمه كيف يتعرف على مصيره .. وعلمه ألا يبالي بالعالم ..
وعلمه بعد هذا كله أن الشمس تكون في بعض الأحيان معتمة !

● ملخص الرواية أو قصة الفيلم

ميرسو موظف بسيط في مكتب بالجزائر .. تصله برقية
تحمل نبأ وفاة أمه في « ملجأ العجائز » بمارنيجو التي تبعد ٨٠ كيلو
عن مدينة الجزائر .. فيصل الى هناك ويعود بمجرد دفن أمه ..
وفي اليوم التالي يلتقي بماري ، زميلته السابقة بالمكتب ، وسرعان
ما يندمج معها وينسى موت أمه .. ومن شرفته التي تطل على الشارع
يكتشف رتابة الأيام وآليتها ويكتشف أن شيئاً لم يتغير بعد موت
أمه ولا حتى هو نفسه وأخيراً يكتشف أن لأمعنى لحياته على
الاطلاق .. وهكذا يصطدم بجدار الوجود الكثيف وبصورة الانسان
الراكدة ..

ويصف ميرسو أو كامي شارع بلكور والبيت الذي يسكن
فيه والنماذج البشرية التي تشاركه هذا المسكن الفقير : ريمون
وعشيقته وسالامانو وكلبه الذي لا يفارقه منذ أن ماتت زوجته ..

ويدعو ريمون ميرسو وماري بدعوة من صديقه ماسون
وزوجته الى رحلة على شاطئ البحر .. وهناك يلتقي ريمون
بمجموعة من العرب كان قد احتك بها في المدينة .. ويدخل في
شجار مع واحد منهم .. ويقض ميرسو هذا الشجار الدامي ولكنه
بعد أن يخلو الى نفسه بعيداً عن أصدقائه يلتقي وجها لوجه بالرجل
العربي .. وقبل أن يصبوب الرجل اليه سكينه الحادة يطلق عليه
ميرسو أربع طلقات من مسدسه فيرده ميتاً .. ويقبض على ميرسو
ويجرى التحقيق معه ثم يودع السجن .. هو الذي لا يحس بأي
شعور يشعر فجأة بأن له أصدقاء أمناء يدافعون عنه .. وهو الذي

لا يعرف الحب يجد بلا مقدمات أنه محبوب من امرأة تزوره في
السجن . . وهو الغريب عن العالم يجد مرة واحدة أن العالم يمنحه
عنايته ويقف الى جانبه في ذروة محنته .

ويحكم عليه بالاعدام ويحثه القس على الاعتراف فيطرده
ويعنفه ويقول لنفسه : ان المحكوم عليه بالموت هو في الواقع
نقيض المنتحر .

لقد قتل مرسو رجلا لا يعرفه وهاهو يساق الى الموت من أجل
جريمة لم يكن له ذنب في ارتكابها !

● مون الكبير فورنييه ٠٠ البيكوكو ١

● ● بعد أن بلغ القرن العشرون عامه الثالث عشر ٠٠ سن المراهقة والانطلاق ٠٠ ظهرت في الاسواق رواية غريبة على أدب هذا العصر ، ولكنها تعبر عن شباب هذا العصر ٠٠ شباب أوروبا الضائع. المدفوع برأفته الى الهلاك ، وإن كان لا يزال يعيش وابتسامة تقليدية باردة تموت على شفثيه !

وكما كانت الرواية غريبة ، كان مؤلفها غريبا هو الآخر ٠٠ واسمه لم يجمعه المطابع من قبل وعمره لم يتعد السابعة والعشرين عندما كتب روايته الوحيدة ، ولم يتعد الثامنة والعشرين عندما مات !

كان اسمه آلان فورنييه وكان اسم روايته « مون الكبير » ، أما « آلان فورنييه » فقد ولد ليلة الرابع من أكتوبر سنة ١٨٨٦ ومات صباح الثاني والعشرين من سبتمبر سنة ١٩١٤ ٠٠ وبين هذين التاريخين ٠٠ بين ميلاده وموته عاش حياة أقرب الى حياة القلب عندما يداعبه الحب ٠٠ تلك الحياة التي قال عنها بنجمان كونستون « أنها أقرب الى الخيال » ٠٠ وشبهها « بودلير » ، « بحلم مستمر يلوذ به كل من يريد أن ينفصل عن عالمه ... »

كان « فورنييه » يحلم .. وكثيرا ما كان يحلم .. بالمغامرة والانطلاق والرغبة الملحة في تشييد حياة الاحلام داخل حياة الانسان والتنقل بين الحياتين كما يتنقل المرء بين حجرتين .. حتى أنه وصل في رغبته هذه الى محاولة مزج الحياة الانسانية بالحياة الرمزية واستخلاص مركب جديد منهما أشبه بحالة انعدام الوزن !

هذه الحالة هي التي صورها فورنييه في روايته الوحيدة الشهيرة مون الكبير .. والرواية في حقيقتها ترجمة ذاتية تماما مثل مدام بوفاري .. حتى أن الروائيتين تبدآن نفس البداية : تلميذ جديد اسمه أوجوستان مون يلتحق بمدرسة سانت أجاث ولأنه قادم من بعيد يسكن عند مدرسه الذي يمت له بصلة قرابة .. هذا المدرس له ابن سرعان ما يصادق الزميل الجديد الذي يلقبه التلاميذ ، لضخامة جسمه بالكبير .. مون الكبير ! ..

كان مون الكبير يعيش في واد وباقي التلاميذ يعيشون في واد آخر .. فيما عدا صديقه المخلص فرنسوا الذي كان يراقبه عن بعد ويتابعه عن قرب ويعرف عنه كل شيء .. الا أن مون يغافل فرنسوا ذات يوم ويستأجر عربة بجواد أبيض ، ينطلق بها الى حيث لا يعلم .. يختفي ثلاثة أيام ، يعود بعدها ليواجه الأسئلة والتساؤلات بالصمت والانطواء ..

وبعد شهرين كاملين يصارح مون صديقه فرنسوا بحقيقة المغامرة التي عاشها أو عاش حلمها : قضى ليلة هروبه المفاجيء في حظيرة مهجورة .. وفي الصباح المبكر استأنف رحلته القريبة حتى وصل الى ضيعة يسمونها « الضيعة المسحورة » .. سحرته وأخذته واستحوذت عليه ، تماما مثلما سحرت وأخذته واستحوذت عليه ابنة صاحب الضيعة ايفون دى جاليه .. حسناء شقراء أهده

سترة هي التي أكدت فيما بعد أن مغامرته لم تكن حلما رائعا بل حقيقة واقعة وان كانت أقرب الى الخيال ..

وتستأنف الحياة اليومية مسيرتها .. يرحل الشتاء ويحل الربيع ويقرر مون أن يستوطن باريس ، طلبا للعلم وبحنا عن محبوبته ايفون .. ولكن البحث يضنيه فلا يعثر على الفتاة ولا يروق له بال لتلقى العلم ، فيعود الى بلده .. غير أن صديقه فرنسوا يكون قد اكتشف ، أثناء غياب مون ، تلك « الضيعة المسحورة » ويكون قد التقى بالعاشقة الكتومة ايفون .. وهكذا يلعب فرنسوا دور نيوييد سبب الوصال ومجدده .. ويتم زواج مون الكبير من ايفون دى جاليه .

وينتهي الصيف بانتهاء العلاقة الروحية بين مون وايفون .. ينطلق مون الى « عالم المغامرة » تاركا ايفون لآلامها العاطفية التي تتسبب في شحوبها ولآلام الوضع التي تتسبب في موتها ، بعد أن تكون قد وضعت طفلة ، سرعان ما تكبر وحيدة بلا أم ولا أب .

وبعد سنوات يعود الأب ليضم ابنته الوحيدة ويفسلان بالدموع والأنين أحزان وأخطاء السنين !

هذه هي رواية آلان فورنييه في خطوطها العريضة وملامحتها الواضحة .. رواية تنطوى على مضامين فلسفية ونزعات روحية برغم اطارها الوردى .. لون الأحلام والحب والجراح .

فكيف عالجتها السينما الفرنسية ، أو كيف عالجه المخرج غير المعروف « جان - جابريل البيكوكو » ؟

أول ما يحسب للمخرج أنه وضع يديه على هيكل الرواية واستطاع منذ اللقطة الأولى أن يسيطر على الكاميرا ويوجهها توجيها

سينمائيا بعيدا عن العمل الروائي وان ظل ملتصقا بعناصره الفنية .

أما « الأسطورة » فهي الهيكل .. وأما « الطفولة » و « الحلم » و « الغربة » فهي العناصر ..

والأسطورة شيء يشبه « المعجزة » ويفصل الدنيا عن واقعها والانسان عن عالمه .. انه الشيء الذي يولد من الخيال ويموت في الخيال ، ولكنه يبني خلال رحلة الحياة قصورا من الماء والهواء .. ومن هنا كانت الطبيعة مهبطه وملهاه .

لم يكن غريبا اذن أن تداعب الكاميرا نسيم الليل ودفء الصباح ، تحاور القمر بين الأغصان وتراقص الشمس على صفحة الماء .. وان كانت لم تنس مون وزميله صديقه فرنسوا ولم تنس مون وحبيبته زوجته ايفون . ولم تنس مون وابنته وحيدته سيمون .. صورت خلجاتهم ونبراتهم وآهاتهم منذ الطفولة السعيدة وأحلام الشباب حتى الغربة والضياع .

ان « الضيعة المسحورة » هي ملعب الطفولة .. هي الماضي الذي لا يموت .. وهي الفردوس المفقود الذي سماه « بودلير » في إحدى قصائده « بالفردوس الأخضر » وسماه سارتر في سن الرشد بالفردوس الظليل .

وبرغم أن هذا العنصر .. عنصر الطفولة ، قد تناوله عدد غير قليل من الكتاب الفرنسيين وفي مقدمتهم هوجو ودوديه وصانت اكسويري ومن الانجليز ديكنز وستيفنسون الا أن فورنييه كان بحق أقدرهم جميعا على تناول هذا الموضوع وأجدرهم في معالجته !

فان كانت الرواية قد استطاعت بالكلمات أن تنقلنا الى عالم

غريب فقد نجح الفيلم في أن ينقل إلينا هذا العالم الغريب ..
والغربة عنصر حميم إلى هذا الكاتب الغريب .. آلان فورنييه ..
نصطدم بها منذ البداية : العنوان نفسه « مون الكبير » ونلتقي بها
على رؤوس الفصول : الهروب ، الضيعة المستوحرة ، الاحتفال
الغريب ، البوهيمي في المدرسة ، الظهور المفاجئ ، السر الدفين ،
ثم نألفها طوال الرواية ، حيث تدور أغلب الأحداث أثناء الليل وعند
مطلع الفجر وفي عز الظهيرة .. وهكذا تظهر براعة فورنييه ، ذلك
المصور الذي يلعب بالنسور والظلمة بحيث يؤديان دورا دراميا
ويجعلان من العمل الفني شيئا قريبا من السحر ، شبيها بلوحات
الفنان الهولندي الشهير رمبرانت .

فإذا كانت الطفولة تحيا بالغربة فهي تعيش في الأحلام ..
في تلك « الحياة الأخرى » كما قال جيرار دو نرفال ، طالما أن
« الحياة الحقيقية لا وجود لها » كما قال الشاعر الضائع رامبو ! ..

إن فورنييه في حقيقته إنسان مثالي ، حاول أن يطرح مثاليته
على بساط الفن بعد أن فشل في تطبيقها على أرض الواقع ..
فشل ميتافيزيقي أرقه وعذبه وكاد أن يقضي على حياته بل قضى
عليها بالفعل وهو لا يزال في عمر الربيع ، ٢٨ عاما نصفها تماما
ينتمي إلى القرن التاسع عشر والنصف الآخر ينتمي إلى قرننا
العشرين ..

لم يكن من العيب إذن أن تجيء رواية فورنييه ترجمة ذاتية
لحياة فورنييه بل كان طبيعيا أن تجيء كل شخصيات الرواية
وليس مون وحده ، صورة طبق الأصل من فورنييه . ذلك الوعا ،
الشفاف الذي يضم فيضا من الحب والتبل والاحساس !

ومع هذا كان فورنييه من هؤلاء الذين يرفضون السعادة

أو هؤلاء الذين لا يقدرّون على تحقيقها .. تماما مثل أنتيجون ابنة
التعس الأكبر أوديب .

هذه الرؤية الفلسفية لسيكولوجية فورييه ، استطاع المخرج
أن يبرزها عن طريق الشريط السينمائي الذي يشبه في مجسده
أرة فاتو المعروفة « الأبحار الى سينار » حيث لا شيء في حلقه
الصورة وحيث كل شيء يحتل أماميتها .. وكل شيء هنا هو
« الرحيل » الذي يعتبره فورييه أروع بكثير من الوصول .. لأن
الوصول الى معناه الندم ومعناه الفناء والخواء والعدم !

وعلى عكس الذين ينتشون من الخمر ، كان فورييه منتشبا
من العطش .. وكما كان بودلير معلقا بين الله والشيطان وكان
رامبو مقيدا بدنس الأرض ، كان فورييه يشعر بالحاجة الى
التنفس والتلوث بعد أن كفر بالطهر والنقاء ولكنه لم ينجح
حتى في هذا .

وكان توفيقا من المخرج استخدامه البارز للرمز .. فالأبواب
التي تفتح كثيرا ثم تغلق بكثرة إنما تمثل الدخول السريع ثم الخروج
بأكثر سرعة ، من دنيا السعادة .. أن الأبواب المغلقة تسد الطريق
أمام كل محاولة للهروب وكل بحث عن الخلاص .. أنها ترمز الى
المغامرة المرجوة والتي يستحيل تحقيقها .. ولعل « الضيعة
المسحورة » كانت هي الأمل المنتظر لأنها كانت بلا أبواب على الإطلاق
.. ومع هذا دخلها مون من النافذة .. كانت « الضيعة المسحورة »
تمثل السعادة التي تصادف الانسان فجأة ، ثم لا تلبث أن تذوب
فيظل الانسان يبحث عنها دون جدوى بقية عمره .. أنها السعادة
المفقودة وهي الأصل في سبب الوجود !

وعبثا نحاول أن نوجد الأعذار للفيلم « قصة وحوارا » فنجد
أن الرواية كانت قد بلغت الشيخوخة قبل أن تتزين على شاشة

السينما ، لأنها تفتقر فى الأصل الى حضور و جدد شوامخ إروايات العالمية ومع هذا قدم المخرج جان - جبرييل البيكوكو بمسئلتهم المصور كينتو البيكوكو والموسيقار جان - بيير بورتاير لوحة جميلة ولكن الجمهور لا يرغب فى غير الجنس ٠٠ ولهذا لم يحقق الفيلم نجاحا جماهيريا لاعلى المستوى العريض (دور السينما العامة) ولا على المستوى الرفيع (نوادى السينما الخاصة) .

وفى لقاء مع المخرج الشاب جان - جبرييل البيكوكو (٣٠ سنة وقت اخراج الفيلم والذي ولد بمدينة « كان » لأسره ايطالية نزحت الى فرنسا ، هذا السؤال :

● هل استطاعت السينما أن تبرز « الجو الغريب » الذى يملأ الكتاب ؟

« أعتقد ذلك لأن « الحلم » الذى عاشه آلان فورنييه وعبر عنه فى كتابه . عشته أنا الآخر وعبرت عنه فى السينما ، وإن كان ذلك من خلال كتابه أيضا . لقد استغرق تصوير الفيلم عاما كاملا . حرصت فيه على أن أصور المناظر الخارجية فى الأماكن الحقيقية التى وقعت فيها الأحداث ٠٠ فى سولونيا وفى ضيعة انجليون بصفة خاصة - كما حرصت على الا يزيد الحوار عما هو موجود بالفعل فى الكتاب . أما المشكلة الوحيدة التى واجهتني فقد كانت التوصل الى تضمين الفيلم الملون صورا بالأبيض والأسود لهما سحرهما الذى قد يفوق سحر الألوان .

● موشيت برنانو ٠٠ بريسون

★ هل تهتم السينما بتصوير الحقيقة ام بتصوير الواقع ؟

★ كيف تصبح السينما تعبيرا عن روح العصر !

بعد ١٧ عاما من اخراج « مذكرات حارس ضيعة » للروائي الشهير « جورج برنانو » (١٨٨٨ - ١٩٤٨) عاد روبير بريسون الى أعمال برنانو واختار منها رواية أخرى هي « موشيت » وأخرجها على شاشة السينما الفرنسية .

وفى مؤتمر صحفى عقده بريسون انهالت عليه الأسئلة :

★ متى تعرفت الى برنانو ؟

— عاد برنانو الى باريس مريضا فى صيف ١٩٤٨ قادما من تونس ، فدخل المستشفى وأجريت له عملية جراحية ومات ٠٠ وهكذا لم أتعرف اليه ٠٠ ولكنى عرفت من خلال قراءة « مذكرات حارس ضيعة » التى كانت منتشرة فى ذلك الوقت والتى فازت بجائزة الاكاديمية الفرنسية للرواية عن عام ١٩٣٦ .

★ ولماذا قررت اخراج هذه الرواية للسينما ؟

- لم يكن اختيارا ولكنه كان تكليفا .. فسعدت لسببين .
اولهما اخراج فيلم وثائقيهما الاعتماد على عمل جيد وليس أى عمل
.. وهكذا قررت أن أخدم الرواية لا أن أخدم نفسى .

★ ما الذى شدك فى « مذكرات حارس ضيعة » ؟

- تأثرت فى الحقيقة بتصوير الحارس للعالم الخارجى ..
هذا التصوير الذهنى الخالص الذى يعكس حياته الداخلية فى
الوقت نفسه .. ولذلك حرصت حرصا شديدا على إبراز هذا
المعنى فى سيناريو الفيلم .

★ ماذا رأى المتحمسون لبرنامجى فى هذا الفيلم عند عرضه ؟

- أسفوا عليه .

★ بالنسبة لحصيلة افلامك فى أى مكان تضع « مذكرات حارس
ضيعة » ؟

- وأنا أقوم باخراج الفيلم لازمنى شعور حاد بأنى مثل
« الأعور فى مملكة العمى » حيث يلتقط الواقع أثناء التحليق .
فلا الكاميرا ولا التمثيل ولا الممثلون ولا الاخراج يفيد فى المنهج
أو فيما هو ضد المنهج .

★ هل تعتقد اذن أن شخصيات برنامجى تتطلب فعلا طريقة
« عدم التمثيل » ؟

- حقا .. فهو يعتمد على التصوير وليس على التحليل ..
وهذا بالضبط ما أفعله فى أفلامى .. ومن هنا التقينا .. فإذا وجد

التحليل فى أفلامى فهو يجرى على طريقة مصورى البورتريهات ..
أن الجانب اللاواقعى عند برنانو يمتزج دائما بالأسلوب الواقعى
عنده ..

★ وبرنانو المسيحى .. هل هو منحرف ؟ وما معنى الثورة
عنده ؟

الواقع أننى لم أصل الى دراسة كاملة لفلسفة برنانو فى
الايمان .

- هل تعتقد أن ياس برنانو هو أساس أعماله ؟

- ان الياس فى أعماله جانب مسيء فى سلوكه .. وربما كان
القارىء هو الذى يسيء قراءته .. ولعل الموت عنده هو بداية حياة
وليست نهاية لها .

★ ولماذا لجأت بعد ١٧ سنة الى رواية أخرى لبرنانو . تخرجها
على شاشة السينما ؟

- كنت فى حاجة الى عمل أقدمه للسينما .. ولم يكن عندى
متسع من الوقت حتى أكتب بنفسى هذا العمل . ولما كنت قد قرأت
« موشيت » ولما كانت تروق لى كرواية بسيطة أقدمت على اخراجها
دون تردد .

وانتهى المؤتمر الصحفى .. وقبل أن ينصرف الجميع ، قال
لهم بريسون مبتسما : « اظن انكم لم تسألونى كثيرا عن
« موشيت » ؟ »

وكعادته دائما ، لا يقع اختيار بريسون على النجوم للاشتراك
فى أفلامه . فهو يفضل اختيار الأصدقاء .. من بين أصدقائه المصور

« جان فيموني » الذى اعطاه دور الحارس فى فيلمه الجديد
« موشيت » ومن بين صديقاته الروائية « ماري سوزيني » التى
اعطاها دور زوجة الحارس فى الفيلم نفسه .

اما ماري سوزيني فتقول :

« كنت أرى بريسون يوميا لمدة شهر كامل . على الرغم من
أن دورى كان قصيرا جدا ولايحتل أكثر من يوم واحد .. ان
التمثيل معه ليس لهوا ومرحا ولكنه عمل جاد وشاق .. وان كان
يطلع الممثل منذ البداية على الخطة التى ينوى تنفيذها .. ومع هذا
فممثلته مطلوب منه أن يفوض فى التجربة حتى يتمكن من الوصول
الى أعلى مستويات الاجادة » .

« ولكن ما الذى يدفعنا جميعا الى الاشتراك فى معارك
بريسون واعتبارها فرصة ذهبية » ؟ .

« بالنسبة لى يصبح التردد فى قبول العمل مع بريسون او
العمل فى السينما على الاطلاق أمرا مشروعا .. فانا لا اتمتع بوجه
جميل .. خاصة على الشاشة ، بحيث يصعب على أبرخ المصورين
اظهاره على غير حقيقته ويصعب على أفضل المتخصصين فى الماكياج
تجميله .. ومع هذا قبلت العمل مع بريسون مؤمنة بنجاحى فى
تنفيذ ما يطلبه منى .. فهو مرشد على قدر كبير من الكفاءة ، كما
أنه يتمتع بما يسمى « السحر » .

ولكن بريسون يحتفظ دائما بالمسافة بينه وبين الآخرين ..
فهو معتز بنفسه ، واثق منها .. وهو عندما يقوم بتنفيذ شيء ما
لغيره فانه يتعامل معه بتواضع شديد .. داخل البلاطوه تراه صامتا
منعزلا .. يعمل دائما بالنهار .. ويدرك تماما أن السينما هى
عمل جماعى لايتعارض مطلقا مع صمته وانعزاله .

وبريسون يرفض طريقه الشرح .. فهو لا يشرح لأحد من الممثلين أبعاد الشخصية التي يقوم بها منعما أن يتركه يفهم الدور ويؤديه كما يترأى له .. هذه الطريقة تجعل الأداء في منتهى الصعوبة خاصة بالنسبة للذين لم يعتادوها .. ولهذا فإن الممثل يجد نفسه مضطرا للنظر الى بريسون وليس الى الكاميرا .. ومع هذا فإن بريسون يتمتع بحصيلة هائلة من الصبر أمام تجساربه الممثل وإعادة اللقطة أكثر من مرة ، الشيء الذي يشجع الممثل على محاولة الوصول الى قمة الأداء في الوقت الذي يدفعه الى الخجل .. وما يزيد من خجل الممثل هو أداء بريسون لأي دور وبمختلف الطرق أداء كاملا متكاملا من أول محاولة .. وهي لانعد محاولة بالنسبة له ، فهي في الواقع صورة نهائية لاحتياج الى رتوش .

وكثيرا ما يردد بريسون قائلا : « هذا خطأ اذن فهو حق ، » ذلك أن الممثل اما أن يكون أو لا يكون احد شخصيات برنانو .. فبريسون يريد من الممثل أن يطلق صوته هو ليعبر عن صوت الشخصية التي يتقمصها .. فهو يرى « أن لكل انسان مأساته وأن كل الناس مشتركون في مأساة واحدة هي مأساة الوجود .. » ولذلك فإن التعبير عن المأساة الذاتية من شأنه أن ينخلع على مأساة أي شخصية من شخصيات برنانو أو غير برنانو .

هذا الواقع الذي يترأى لبريسون هو في الحقيقة واقع موضوعي وغير موضوعي في الوقت نفسه .. ولكن اذا كان الكائن هو « موضوع فكرة » بالنسبة للفيلسوف فهو بالنسبة لبريسون « موضوع » فحسب .. بلا تجريد ولا تجسيد ولا رمز .. هذا الكائن الذي يتفرد بذاتيته ويندمج في الذوات الأخرى يخرج عن ذاته ويعود اليها أبدا . يتقمص شخصية غيره ويظل دائما محتفظا بنفسه .. هذا الكائن هو « بريسون » وهو بالتالي ممثلوه .. وهي طريقة ينفرد بها بريسون ويتربع على عرشها .

ان الصفة القوية التي يتلقاها الممثل من شأنها أن تخرجه عن طوقه وفي الوقت نفسه تخلق القناع الذي يرتديه .. ان الذي يريده بريسون من ممثله اذن هو أن يكون ذاتيا وموضوعيا في وقت واحد وبنفس القدر وعلى نفس المستوى .

وعندما يهين « بريسون » الجو لتصوير اللقطة لا يدري الممثل بنفسه ولا يعرف أين هو ولا ماذا يفعل .. انه « يخرج من جلد » لينبس جلد الشخصية التي يؤديها .

ومن هنا تصبح التجربة مثيرة بالنسبة لمن يعمل مع بريسون .. بريسون الذي يصنع عمله (الاخراج) من الاقتراب الشديد والالتصاق الحاد بالعمل الأصلي (القصة) ، يصنع هذا العمل الأصلي من عمله العميق .. هذا التبادل الرائع لا يتم الا في بلاتوه « بريسون » وحده ودون غيره من المخرجين ..

ان « بريسون » يبحث أساسا عن خايا الانسان وخفاياه .. وهو لا يبحث عن الرزيلة عنده أو عن جوانبه الهزيلة - مع علمه بوجودها - ولكنه يبحث عن الفضيلة عنده وعن جوانبه الرفيعة .. ولا يفوته أبدا أن يرعاه بالمعطف والرحمة لاحساسه الدائم بأنه حتما سيموت .

سئل « بريسون » يوما هذا السؤال :

« متى تنتهي من فيلمك وأين تتوقف ؟ » .. فاجاب قائلا :
« من الصعب تحديد ذلك فانا نفسي وبصق لا اعرف شيئا على وجه التحديد » .

وهذا صحيح فالذين يعملون مع بريسون يدركون عن قرب مقدار الدقة التي يمد بها اللقطة ويختار بها زاوية الكاميرا ويحدد بها حركات الممثلين وتحركاتهم ويستقر بها على أقل تفصيلات

ثم هو لا يهتم بعد ذلك كله بالديكورات أو المساحات الكبيرة والمسافات الهائلة .. انه يهتم فعلا بالموسيقى التصويرية المصاحبة للعرض كله . سواء كانت مؤلفة خصيصا للفيلم أو من اختيار .. وفي حالة الاختيار فانه دائما ما يختار سيمفونيات أو مقطوعات لكبار الموسيقيين .

ودائما ما تبدأ أفلام بريسون بالموسيقى .. وهو يستخدمها في تركيز فكرة الفيلم وعرض هذه الفكرة منذ البداية .. فيفيلم « المحكوم عليه بالاعدام » يبدأ بلحن جنازى ينشده القساوسة داخل كنيسة .. وفيلم « صدفة بالتنازل » - الذى يقوم ببطولته حمار - يبدأ بسوناتا تجمع بين الحزن والمرح .. أما فيلم « هوشيت » فيبدأ بموسيقى احتفالات النصر .. موسيقى الفيلم الأول لموزار والثانى لشوبير والآخر لفردى .

الموسيقى اذن هي مفتاح العمل الفنى عند بريسون يمنحه للمتفرج منذ اللحظة الاولى .. وعلى المتفرج بعد ذلك أن يدير هذا المفتاح فى عقله ليفتح به نوافذ العمل جميعها .

تمثلا يكتفى برنانو بتصوير البؤس فى روايته موشيت . أما بريسون فيصور أسبابه ونتائجه .. يصور الجو العام المحيط بالبؤس ويفوص فى حياة الشخصيات مصورا الجو الخاص له .. كل هذا ليصل فى النهاية الى ابراز معنى « هذا الشيء الذى يسميه السادة الأفاضل الخطيئة أو الألم » .

وهكذا يكشف بريسون عن كل أبعاد القضية وكل أطرافها وجوانبها لتتجمع لديه أخيرا صورة واقعية كاملة لدراما ريفية من نوع خاص .

دراما ريفية من نوع خاص لأن برنانو ليس هو زولا وليس

هو بروسون .. ولذلك سميت رويته **دراما ريفية** ولم يطلق عليها
«واقعية ريفية» لأنه لا يهتم بالواقع شأنه شأن بريسون ..
اهتمامهما الواحد ينصب على حقيقة واحدة .. هذه الحقيقة ليست
هى الواقع ولما وراء الواقع ..

ان بريسون يركز اهتمامه ليس فقط على الموسيقى ولكنه
يرتدى أيضا ثوب المصور الفنان ، بحيث تتم كل لقطة فى إطار خاص
بها وكأنها لوحة بريشة المصور الشهير ماتيس .. والمثل عند
بريسون ليس الا لونا يستخدم فى تلوين اللوحة .

والغريب أن بريسون سلك فى هذا الفيلم الجديد «موشيت»
سلوكا لم يسلكه من قبل .. فقد لجأ الى « تعصير » الرواية ..
أحل السيارات محل الجياد ، وصوت الموترات بدلا من صوت
السياط .. كما نقل الأحداث من القرية الى المدينة .. كل هذا
ليبين أن البؤس لا يزال موجودا على الرغم من تغير الأوضاع وبالرغم
من مرور السنين .

ويجئ الفيلم فى النهاية عنيفا ومثيرا وجنسيا !

ثلاث فتيات يتنزهن بجوار سور طويل فى أول أيام الربيع ..
من بينهن الصغيرة « موشيت » بشفتيها الغليظتين وصدرها الناهد
وجورها الأسود الذى يرتفع حتى فخذها فيكشف عن التقابل بينه
وبين الجسد الأبيض البض كلما أزاحت نفحة الهواء الرطيب الجزء
الأسفل من الجونلة الواسعة .

وهكذا تتركز الكاميرا على تلك الفتاة المراهقة « موشيت »
والتي تحمل بين جنبات شخصيتها المضطربة الخائفة القلقة حيوانا
جاء متخفيا فى رحيق الأزهار المتفتحة .. أزهار الربيع أو ربيع
العمر الناضج .

الحالة كما هو واضح ، هي حالة الخوف والجنس أو الخوف من الجنس أو الجنس الذي يصحبه الخوف في بداية نضجه .

وهنا . وهنا فقط يختلف بريسون مع برنانو . فبرنانو يصور الخوف والجنس في روايته بحذر وحساسية وشغفه بل وباحترام وقداسة من بعض الزوايا . . أما بريسون فيستدعي الحب ، حليف الجنس . ليختلج جنبا الى جنب في قلب الفتاة المراهقة وفي جسدها . ولم ينس بريسون أن يستدعي فوق ذلك مستلزمات الحالة الوجدانية والشعورية من عاطفة واغراء ورغبة وجاذبية ، ليكمل بها الصورة . . صورة الخوف والجنس على مستوياته الثلاثة التي ذكرناها .

هذه المعطيات الجسدية المضطربة تكشف عن الحياة القلقة فوق سطح هذه الأرض البائسة . . أرض موشيت وكل ما عداها من البشر .

ان موشيت تكاد تكون رمزا ، فهي ضحية . . ضحية الطين والوحل أو ضحية الفقر . . انها صيد طريد ، لا لأنها بائسة ووحيدة ولكن لأن الشر من طبيعة الكائنات أو أن الشر كامن في الوجود .

ان فح الصياد يصبح فحسا ميتافيزيقيا . . وتغلق الدوائر أو ينتهي الفيلم على صوت جرس يدندن بعيدا في الفراغ .

هل هو المنقذ . . هل هو المخلص ؟ هل هو الوعد . . هل هو الوعيد ؟

هل هو الانتظار . . هل هو اللامبالاة ؟

هل هو الحقيقة . . هل هو الواقع ؟

هو ضرب من ضروب فلسفة بريسون فى السينما الجديدة .
بريسون . روبير : سبعة أفلام ونصف ، خصلة طويلة من
الشعر الأبيض ، آلاف المعجيين ، أسطورة غامضة . شقة تطل على
نهر السين ، عيون زرق ، بيت فى الريف . ارادة قوية ، يدان
مسخوبتان وفى حركة دائمة ثم « صدفة بالتازار » .
وصدفة بالتازار هو آخر أفلام روبير بريسون .

قال عنه « جان - لوك جودار » :

« من سيشاهده ولم تكن لديه فكرة واضحة عن السينما .
سيبهر .. لأن هذا الفيلم هو العالم فى ساعة ونصف ساعة .
العالم منذ الطفولة حتى الموت .. »

وقال لوى ماى : « يمكننا أن نؤكد تقدم هذا الفيلم على
السينما الحالية ، وأنه يسبق عصره » .

وقالت مارجريت دورا :

« أحسست وأنا أشاهد « صدفة بالتازار » أننى فى سينما
لم توجد من قبل ، سينما تتسم بالكثافة ، هذه الكثافة هى كثافة
الفكرة » .

والآن .. ماذا لو وقفنا قليلا عند « صدفة بالتازار » ؟

ان بريسون ظل يفكر فى هذا الفيلم طوال خمسة عشر ربيعا ،
لأنه كان يشرع فى العمل ثم يتوقف ثم يشرع من جديد ثم يهجر
المشروع الى مشروع آخر غيره ثم يعاود التفكير فيه وهكذا .. الى
أن تفرغ له وفرغ منه بعد أن مادسه طويلا وعاش فيه بعمق .

وفكرة الفيلم تدور حول « رأس حمار » كتلك التي تزين جدران المعابد والكنائس والكاتدرائيات ، والتي ورد ذكرها بالكتاب المقدس والعهد القديم والجديد .. ولعل الشكل الجمالى لرأس الحمار هو الذى أغرى بريسون فأعطاه دور البطولة ، هذا البطل يمثل الصفاء والبساطة والقناعة والرضا ، بينما تقف فى مواجهته نماذج انسانية مختلفة الألوان .. نموذج الكبرياء ونموذج الدماء ، ونموذج البخل ونموذج العنف .. وكلها نماذج تمثل جانب الرذيلة فى الانسان ، وهو الجانب الغالب الذى تقابله فضائل الحيوانات الاليفة منها على الأقل .. حقا ، فللحمار عقل وقلب وروح ، ولم يفعل بريسون فى فيلمه أكثر من توضيح الجانب الانسانى فى الحيوان والجانب الحيوانى فى الانسان أو بتعبير آخر انسانية الحيوان وحيوانية الانسان ، أو بتعبير ثالث الانسان والحيوان الانسان !

ان رؤية مثل هذه الرواية الغريبة والجريئة معا لابد وأن تنبع من صميم الفنان بعيدا عن التأثير المكتسب والانفعال الوقتى العارض .. وپريسون كفنان كبير يخضع لهذه الضرورة ، ولكنه يخضعها بدوره فارضا عليها أبعاد شخصيته .. فرؤيته تنبع من أعماقه وتجربته تتم فى ضوء ثقافته وإبتكاراته .

ولأنه وضع نفسه فى هذا العمل ولأنه صب فيه كل ما عنده من جديد ، جاء الفيلم مختلفا عن أفلامه السابقة وان كان خطوة الى الأمام فى الطريق نفسه .. هذا الطريق الذى بدأه عام ١٩٣٤ بفيلم « شئون الدولة » ، والذى يصور فى ثلاثة أيام حياة ديكتاتور خيالى ، كان طريقا مغائرا لوجهته الأولى .. فالمصور الناجح « روبير بريسون » يجد نفسه فجأة بين أموال صديقه رولان بزور الذى يشجعه على ممارسة حبه الأول : السينما ، وهجر حبه الواهم : التصوير .. وهكذا جاء الى السينما مخرجا وكاتبا للسيناريو

ومكتشفًا للوجوه الجديدة ومنعمًا في دراسة الفن السابع خلال الحرب العالمية الثانية . ولكنه أدرك أن السينما كالتصوير تلهما ليس فنا وأن الفن وليد اللحظة . . إلا أنه تعلم من التصوير شيئا هاما أفاده في السينما ، تعلم أن الأشياء لا توجد في ذاتها ولكن العلاقة بينها هي التي تحقق وجودها .

بهذا المفهوم الفلسفي للفن كتب بريسون سيناريو أوحى إليه بفكرته بروكبرجيه الاب وعهد الى جان جيروود بكتابة الحوار ثم قام بإخراج الفيلم الذى أسماه ملائكة الخطيئة .

ولعل هذا العنوان يحيلنا الى فيلم « الراهبة » لجاك ريفات لفيلم ١٩٤٣ وفيلم ١٩٦٦ كلاهما يتناول موضوعا واحدا هو « سقوط الراهبات » بصفة خاصة و « سقوط رجال الدين » بوجه عام .

والقريب بعد ذلك أن يكرم فيلم بريسون رغم مستواه الفنى الذى لا يصل الى مستوى فيلم ريفات الذى حجب عن النور برغم ثورة المثقفين والمفكرين ، برغم انقضاء ثلاثة وعشرين عاما من التقدم على كتابة الرواية . ربما كان حظ ملائكة الخطيئة أسعد من حظ الراهبة بفضل جهود جيروود الذى تمكن ، وهو رجل المسرح ، من تحطيم الأسوار الشائكة التى كانت تحاصر السينما فى ذلك الوقت وتسجنها داخل قوقعة الواقعية فى الأدب والتقليدية فى الفن .

بعد ملائكة الخطيئة وفى الموسم التالى مباشرة قدم بريسون نساء غابة بولونيا وهو فيلم مأخوذ عن رواية ديديرو « جاك القدرى » (١٧٧٣) التى تحكى مغامرات جاك الخادم وسيدته خلال رحلاتهما المتعددة . . والمغامرات ليست هى الأساس فى القصة ولكن التحرر الدينى والثواب والعقاب والقضاء والقدر هى مفاتيح

العمل الفني . هي المدار الذي تدور فيه الشخصيتان الرئيسيتان
تحكمهما عبارة تتردد طوال الرواية :

« ما يصيبنا من خير أو شر هنا في الأرض كتب علينا منذ الأزل
هناك في السماء » :

ولأول مرة في تاريخ الأدب نجد الشعب وقد احتل مكانا
رئيسيا بعد أن كان يذكر على الهامش . وبعد أن كان وسيلة لاغاية .

ان من الظلم بمكان ذكر الأدب البروليتارى دون ذكر اسم
ديدرو ، بل ووضعه على رأس قائمة « أدباء الشعب » .

وفى عام ١٩٥٠ أخرج بريسون فيلم مذكرات بستانى عن
قصة لبرنانو كلفه إخلاصه لروح الكتاب رفض السيناريو الذى
استغرق اعداده لحساب الاتحاد العام للسينما عاما كاملا .

وترجع أهمية هذا الفيلم بالنسبة لمهنة بريسون الجديدة الى
نقض النزاع القائم بين التمسك بالممثلين المحترفين ورفض الممثلين
الناشئين والوصول الى حل ارتضاه المخرج الكبير . . هذا الحل
هو التعاون مع الممثلين الهواة سواء كانوا من المشاهير أو المبتدئين
.. فطريقته فى الاخراج هي الانطلاق دون التقيد بخطة سابقة ، غم
وجودها ، وطريقته فى تحريك الممثلين هي اطلاق العنان لهم حتى
يكشفوا عن أعماقهم دون التوقف عند ضروب التقليد والمحاكاة . .
ان اختياره لأبطال أفلامه يتم بالطريقة التى يختار بها موضوعات
هذه الافلام . . بالحدس والاحساس الداخلى والادراك اللاشعورى ،
فاذا ما وفق فى الاختيار ترك الفرصة للمفاجآت تلعب لعبسة
النهاية ، أى تقود العمل والعاملين فيه الى نهاية المطاف ، والعاملون
فيه يخضعون فقط لما يسميه بريسون الالقاء الأبيض .

هذه النظرية التى لا يهتم بها رجال المسرح هي عنصر حيوى

فى السىنما ، والسىنما الجديدة بصفة خاصة . فالأقوال كالإفعال
يجب أن تكون أوتوماتيكية بعيدة عن التفكير والتعقل ، بعيدة
عن الافتعال والانفعال بحيث تملأ ثلاثة أرباع العمل السينمائى
ذلك أنها قبل كل شىء تسبح فى إيقاع داخلى يفيض بالتلقائية
ويفترش أرض الأيحاء بمؤثراته الموسيقية وتأثيره النفسى .

وعلى النقيض من كارل دريبر ، نجد بريسون ، فدريبر يستخدم
طرق المسرح وأدواته . ويفوس فى شخصياته ليستخرج منها
دقائقها دون الاهتمام بمظاهرها الخارجية . . . ودريبر يفعل هذا
معتمدا على مؤثرات الصوت والحركة وإيماءات الممثلين وكلها
أشياء يهملها بريسون ولا يسمح لها بالمساهمة فى جزء من أعماله
.. هذا التناقض الحاد بين أسلوب بريسون وأسلوب دريبر يتضح
فى طريقة تناوله لموضوع جان دارك الذى نفذه كل منهما على الشاشة
فى فيلم يحمل اسم المجاهدة الفرنسية الشهيدة .

انتهى بريسون من فيلمه عام ١٩٦٢ ولأسباب مالية جاء
الفيلم قصيرا بالنسبة لأفلامه الأخرى . . وبالإضافة الى هذه
الأسباب يؤكد بريسون أنه تعمد هذا القصر لأن القضية فى
السينما عادة ما تكون باعثة على الملل فى صدر الجمهور ، حتى ولو
كانت القضية تتعلق بشخصية محبوبة مثل جان دارك .

جاء الفيلم قصيرا ولكنه بدا محكما ومخدوما ومصورا فى أماكن
الأحداث الحقيقية مما أضفى جوا تاريخيا وصادقا على الفيلم فى
مضمونه . . . ووضع فى مكان أرفع بالنسبة لفيلم دريبر .

وقبل جان دارك بست سنوات وبعد مذكرات بسناني بست
سنوات أيضا ، قدم بريسون فيلم هروب سجين ، عن ترجمة
ذاتية لأندرية دوفيني نشرت بجريدة الفيجارو الأدبية عام ١٩٥٦
.. هذه التجربة الشخصية لدوفيني أوجت الى بريسون بموضوع

سيناريو كتبه فى الوقت الذى كانت تنشر فيه القصة ، وانتهى منه قبل ان ينتهى نشرها وعندما اطلع دوفينى على السيناريو صاح قائلا : كم هو حقيقى .

وصيحه كهذه تؤكد ان الحقيقة والواقع ليسا شيئا واحدا . فريسون لم يكتف بالحقيقة ولكنه سعى نحو الواقع يستمد منه اكتمال رؤيته الفنية . عاش فى سجن مونلوك داخل زنزانية دوفينى وتردد على فناء السجن وطريق الدورية وبرج المراقبة وكل المنطقة المحيطة به ، حتى انتهى الى حالة اندماج مع الشخصية الحقيقية تشبه الاندماج فى حالة تناسخ الأرواح .

يقول فريسون : عرفت الأسر والوحدة وكنت أعرف الضوضاء والضجيج ! ان مؤلف الفيلم لا يجب أن يكون عازفا فى فرقة موسيقية ولا يجب أن يعيش فى الفراغ . . . لابد وأن يكون خالقا منذ البداية .

والآن وبعد صدفة بالتأزار يعود فريسون الى الصمت ، ولكنه الصمت الحى ككل مرة ، فهو يفكر فى ثلاثة مشروعات فى وقت واحد ، الأول رواية أميرة كليف لأدبية القرن السابع عشر مدام دولافايت ، والثانى اينياس دولويولا والثالث لونسولو والبحيرة .

هذه هى السينما الجديدة كما يراها روبرت فريسون ، روبرت فريسون الذى يحتل مكانا متفردا أو منفردا فى عالم السينما . كما قال عنه جان كوكتو وشارلى شابلن وباستور كيتون . . أمما هو فيقول عن نفسه : أنا لا أحس بأنى مخرج ولا سينمائي . . اضطررت للتوقف عن ممارسة التصوير ، ووجدت نفسى غارقا فى الفراغ ، فالتجعت الى عمل يدوى هانذا أحس فيه بفرقى النهائي » .



• مسر حيو... •

فن السينما

● فولستاف شيكسبير اورسون ويلز

● تحت عنوان « الاجراس تدق في منتصف الليل »
قدم اورسون ويلز عام ١٩٦٠ في دبلن مونتاجا سينمائيا مكونا من
عدة مشاهد اخذها من بعض المسرحيات الشهيرة لشيكسبير وهي
مسرحيات : هنرى الرابع وريتشارد الثاني وهنرى الخامس وزوجات
وندسور المرحات .

وفي عام ١٩٦٥ قدم فيلما في اسبانيا استوحى احدهما من
هذا الموضوع .

واخيرا يقدم اورسون ويلز هذا الموضوع نفسه للمرة الثالثة
ولكن على شاشة السينما الفرنسية وتحت عنوان « فولستاف » .

يقول ويلز : الفيلم ليس فيه كلمة واحدة من عندي . فكل
الكلام لوليم شيكسبير ، وأنا لم أفعل أكثر من تجميع هذا الكلام .
انه نص سينمائي كتبه شيكسبير . أما فولستاف بطرس الفيلم
فهو شخصية شهيرة لنبييل مرح مترهل هو الأمير هال الذي أصبح
فيما بعد هنرى الخامس ، لم يكن يشبه جون أولد كاسل الحقيقية .
ولا جون فولستاف التاريخي الذي أخذ منه اسم فولستاف .

وأما ريتشارد الثاني ١٣٦٧ - ١٤٠٠ فهو ملك إنجلترا في

الفترة ما بين ١٣٧٧ - ١٣٩٩ ، وهو ابن إدوارد . اجتمع بالفلاحين أثناء ثورتهم عام ١٣٨١ بقيادة قوات تايلز وكسب ولائهم وضمهم الى صفوفه . فرض استغلاله بالحكم عام ١٣٨١ وطارد فريقسا من البارونات ، وفي أثناء انشغاله بمطاردتهم عاد ابن عمه ، هنرى أوبلينجبروك ، الى إنجلترا وأجبره على النزول عن العرش وتوج نفسه ملكا باسم هنرى الرابع .

وهنرى الرابع ١٣٦٧ - ١٤١٣ حكم فى الفترة ما بين ١٣٩٩ حتى وفاته ، وهو ابن يوحنا جوننت ومؤسس أسرة لانكسستر الحاكمة . تمسك بامتيازات التاج فى وجه المعارضة البرلمانية ولكنه ترك العرش مدينا بمبالغ طائلة نتيجة لبرزه واسرافه ومجونه .

وتولى الحكم من بعده ابنه الأخير هال أو هنرى الخامس ١٣٨٧ - ١٤٢٢ الذى حكم فى الفترة ما بين ١٤١٣ وحتى وفاته . قاد وهو أمير جيوشا ضد جلندوور فى احراز النصر الملكى على البرسبين غزا فرنسا عام ١٤١٥ وبهذا أشعل حرب المائة سنة مرة أخرى . فتح نورماندى عام ١٤١٧ حتى ١٤١٩ وتزوج من كاترين فالو فى العام التالى وبالرغم مما أنداه من طيش ، فقد حكم بعدل وأعاد النظام المدنى ودعا الى القومية واستطاع بفضل روحه المرححة وعبقريته العسكرية وعنايته بعائري الحظ من رعاياه أن ينسجج بطلا شعبيا ، بالرغم من أن حروبه أثقلت التاج بالديون .

والفيلم لا يصور حياة وهوت فولستاف فقط ، بل يحكى قصة ذات أبعاد ثلاثة . البعد الأول هو الملك الغاصب هنرى الرابع ، والثانى ابنه هنرى الخامس الذى توج ملكا بعد موت أبيه ، وتخلل عن لحاشية الفاسدة محاولا أن يحيا حياة قومية ، والثالث هو فولستاف مضحك الملك الذى تتجسد فى شخصه فكرة إنجلترا

الجديدة ، انجلترا التى كانت تبدو فى ذلك الحين مجرد فكرة أو حلم بعيد المنال .

ان فولستاف ليس مجرد شخصية بسيطة عادية ولكنه يمثل قيمة انسانية كبرى هى قيمة الخير . . صحيح أن له أخطاءه لأنه من البشر ولكنها أخطاء اذا قيسست بأخطاء الآخرين بدت وكأنها قطرات فى بحر عميق . . عميق الى أقصى حد . وعلى هذا فان الخير الذى يقدمه يشبه الخبز والماء وهما جناحا الكائن الحي . فولستاف يتمتع بروح مرحة تميل الى الفكاهة والمداعبة ، الا أن الطهر الزائد والنقاء الفاضل يذيان هذا المرح وتلك المداعبة فى قيمة انسانية واحدة هى الطيبة التى كثيرا ما تؤدى بصاحبها الى الموت .

والذى يموت ليس فولستاف وحده ولكنها انجلترا الجديدة أيضا . . تموت بموته . . تموت مخدوعة كما مات فولستاف .

وهكذا يغلب الطابع التراجيدى على الطابع الكوميدي ، خاصة فى تلك النهاية المؤسفة التى هى عماد الفيلم كله والتى تتمثل فى تخلى فولستاف وسقوطه . . تخليه بسبب خيانة الملك له وسقوطه نتيجة ما فى أعماقه من روح طيبة . . فهنرى الخامس قد غيّر التاج ولم يعد هو الانسان القديم ، بل لم يعد هو الانسان على الإطلاق ، لأنه أحس بالعظمة عندما أحس أنه الملك ، والتاج له مفعول السحر وله فحيح الغرور ! .

يخون الأمير الشرعى هنرى الخامس فولستاف الرجل الطيب . . حتى يخدع الجميع بأنه أتى بعمل بطولى يخدم انجلترا .

وهكذا نجد أن أورسون ويلز عندما جمع هذه الأعمال المتفرقة لشيكسبير وربطها جميعا بشخصية فولستاف ، انما أراد أن يعطيها مقيوما جديدا ودلالة مغايرة بعد أن تناولها تناولا حديثا

ما جعل المشاهدين يلتقون بعمل لشكسبير لم يلتقوا به من قبل
لم يكتبه شيكسبير نفسه أو على الأقل لم يكتبه بهذه الصورة .
ان أورسون ويلز يهتم بالايقاع الموسيقى فى أفلامه اهتماما
صارخا ، لأنه يرى أن الناحية المرئية فى السينما تقودها الأشكال
الموسيقية والشاعرية . . تلك الأشكال التى باستطاعتها أن تحقق
الايقاع التصويرى . . وهو الايقاع الذى يجب - كما يقول أورسون
ويلز - أن يسود الفيلم كله ولا تقف حدته للحظة واحدة ، على أن
يكون بسيطا سلسا لا تباطؤ فيه ولا تناقل وان كان دائما ايقاعا
داخليا ينبعث من داخل الحدث السينمائى ولا يفرض عليه من
الخارج .

وكما يهتم ويلز بالموسيقى يهتم كذلك بالفنون التشكيلية
باعتبارها فنونا مرئية تتفق وطبيعة السينما بل وتشارك فى تعميق
الجانب المرنى وتجسيده ، الى جانب استخدامها فى التعبير والرمز
والإيحاء وأحيانا فى فكرة « المعادل الموضوعى » التى لا يزال ويلز
يؤمن بها ويطبقها فى أفلامه المتقدمة .

يقول ويلز : أحاول الآن فى أفلامى ألا أستخدم المفاجآت
التكنيكية التى تصدم المتفرج وفى الوقت نفسه أحاول أن أستبدل
بها وحدة الشكل السينمائى الحقيقى وهو الشكل الموسيقى . . .
والسينما هى الفخ الذى يقع فيه أى عمل أدبى لا يحتوى على
مقومات خالصة . فالرواية أو المسرحية أو القصة القصيرة عندما
تتحول الى سيناريو يحافظ على عناصرها الأساسية ، بمعنى عدم
إضافة أو حذف شئ جوهري ، تظهر قيمتها الحقيقية . . هذه القيمة
هى التى تحدد مدى صلاحيتها أو عدم صلاحيتها أمام الكاميرا .
والكاميرا هى أصعب مراحل الامتحان الذى يمر به العمل
الأدبى ورجل السينما على السواء . . فمن خلالها تتحول كل كلمة

وكل همسة وكل إشارة وكل حركة الى صورة .. صورة تترجم كل هذه المعاني والأفكار .. حتى أداء الممثل تترجمه الصورة .. وحتى صمت الأشياء تترجمه الصورة !

ويجىء **المونتاج** فى النهاية .. وهو عبارة عن حلقة الاتصال بين كل ما يجرى داخل الاستوديو وخارجه وهو أيضا عبارة عن مركز التجميع أو روح الفيلم « الخام » .

وعلى هذا نجد أن الفن « الشيكسبيرى » يتميز بصلاحيته للسينما المرتفعة المستوى لما فيه من قيم تصويرية بالنسبة للأدب .

كما نجد أن الفن « **الويلزى** » يتمتع بحس سينمائى مرهف على المنسوب لما فيه من شفافية تتصل بالإخراج والتمثيل والتصوير وعمل المونتاج .

فالى جانب قيام أورسون ويلز بالإخراج وقيامه بدور فولستاف ، فقد أشرف اشرافا فعليا على التصوير وتركيب المونتاج .

وقام بدور هنرى الرابع **جون جيلجود** وقام بدور هنرى الخامس **كين باكستر** واشتركت معهما النجمة الالامعة **بريجيت باردو** .

أما الموهبة الجديدة فقد كانت **مارينا فلادى** ، ظهرت لمدة دقيقتين ولكنها كانت أكثر من رائعة ، وقد أجمع النقاد على ذلك ، كما أجمعوا على أنها لا تقل مستوى عن **مونتجمرى كليف** الذى ظهر لمدة دقيقتين أيضا فى فيلم « **محاكمات نورمبرج** » .

ان **مارينا فلادى** تتمتع بأذنين فريدتين فى عالم النجوم وجمال هادى يشبه تماثيل برانكوسى .. وهى روسية الأصل .. حاملة كالموسيقى الغنائية ، ملساء كالبحيرة الانسيابية ، ذهبية كأشعة

الشمس وقد كانت بحاجة فعلا الى سينمائي فاهم يقف الى جوارها
شأنها شأن أبرز الشهيرات .. فلولا سترنبرج - ما كانت
مارلين مونرو ، ولولا جودار ما كانت آنا كارينا « بطة فيلم
الراهبة » .

وعلى الوجه الآخر من العملة . نرى احتضار نجمة كبيرة هي
« ميراي دارك » ، التي مثلت دورا هاما في « فولستاف » ، فهي
ليست جميلة .. ولكنها تعتمد على حضورها الدائم في الدور كما
تعتمد على حيويتها البالغة التي تنسى المشاهد الشكل الجمالي أمام
الأداء الفني .. غير أن ميراي ، برغم هذه الصفات المتميزة ، لا تقوم
الا بدور « العبيطة » ، الشيء الذي يجعل المخرجين يهرون منها
والذي قد يتسبب في ضياع فننها وربما حياتها أيضا !

وقصة ميراي دارك تذكرنا بقصة ميلينا ماركووي .. فيميلينا
متزوجة من سينمائي متوسط هو داسان ، كما أن ميراي متزوجة
من سينمائي متوسط أيضا هو لوتنر . والاثنان متمسكان بالزوجين
على الرغم من أنهما يدفعان بهما الى الوراء .. وعلى الرغم من انهما
ليسا مثل سترنبرج أو فاديم أو جودار الذين دفعوا بمارلين
وبريجيت وأنا الى الأمام . والأمام جدا !

أما الفيلم نفسه « فولستاف » فقد لقي استحسانا كبيرا
ورواجا أكبر .. وهذا ما يؤكد معظم النقاد الذين حضروا عرضه
الأول في مهرجان كان .

● ماريوس بانيول ٠٠ الكسندر كوردا

● ● في سنة ١٩٣٠ ظهر أول فيلم ناطق ٠٠ كان بالانجليزية وكان عنوانه « احتفالات برودواي » بطولة ييسى لات ٠ كانت الصورة على شريط والصوت على اسطوانات ٠٠ لقد كان حدثا عابلا في عالم السينما بل وفي العالم أجمع ٠٠

يقول بانيول : « رأيت هذا الفيلم أربع مرات في يومين متتاليين » بعدها عاد الى باريس ليعلن أن « السينما الناطقة ستصبح بعد أن تتحسن هي وسيلة التعبير الجديد للفن الدرامي » ودعم رأيه حين قال : « ان السينما ستستحجب نجوم المسرح ورواده » ٠ في هذا الوقت كانت مسرحية ماريوس تعرض لليلة رقم ٣٥٠ ومسرحية طوباز لليلة رقم ٦٠٠ على التوالي بلا مقعد شاغر ٠ وكتب بانيول مقالا بجريدة « الجريدة » عن الفيلم الناطق هذا نصها :

لقد دخلنا عصر الأفلام الناطقة ٠ ولكن لا يزال بيننا أناس يجهلون أهمية هذا الفن الجديد ٠ أن الذين شاهدوا الفيلم الناطق يمكنهم أن يدركوا ما يقدمه هذا الفن وما سوف يقدمه ٠٠ ويقال

إن الفيلم الناطق سيقول المسرح ولكنى أرى أنه سيتمنح الكاتب
منايع جديدة ومتنوعة . فالكاتب المسرحي يكتب مسرحيته لألف
شخص لا يجيئون جميعهم في العادة لمشاهدة المسرحية . . هذا العدد
نفسه لو اكتمل فإن طريقة مساعدته للمسرح تختلف حتى من حيث
التوزيع الجغرافي داخل صالة العرض . . فبعضهم يشاهد المسرحية
من اليمين أو اليسار على بعد خمسة أمتار أو عشرين مترا والبعض
الآخر يشاهد المسرح من أعلى البلكون أو من أسفل الصالة مستريحا
في مقعده أو قلقا يسند يده بدلا من ظهره . . وهكذا لا يشاهد
الحاضرون المسرحية نفسها . . تماما كما لا ينزل شخصان نفس النهر
بل ولا ينزل الشخص الواحد نفس النهر مرتين . . ومن هنا تجي
المشكلة التي يواجهها الكاتب المسرحي الذي يحرص على مخاطبة
ألف شخص أو متفرج يختلفون كل هذا الاختلاف . . فهو ليس
كالروائي الذي يخاطب كل قارئ على حدة . الأمر الذي يسهل
مهمة الكاتب . . أما السينما فقد استطاعت أن تحل هذه المشكلة
جغرافيا على الأقل . فالصورة الواحدة الواضحة للجميع والمرئية من
كل الاتجاهات بنفس الزاوية والصوت المسعور الذي يصل إلى كل
الأذان بنفس القوة والنقاء يجعل من الألف متفرج في صالة المسرح،
متفرجا واحدا . في صالة السينما . . ومن هنا أيضا أصبح في
الامكان توسيع رقعة دار العرض السينمائية دون مراعاة للمقاييس
الفنية التي تخضع لها دور المسرح . . هذا فضلا عن جهد ممثل
السينما . . ويكفي أن يكرر ممثل المسرح كل ليلة ما فعله في الليلة
الأولى . بينما يؤدي ممثل السينما دوره مرة واحدة ثم يعرض هذا
الدور بعد ذلك آلاف المرات .

وأحدث هذا المقال دويا هائلا في الوسط الفني . . فقد انقلب
عليه أصدقاؤه قبل أعدائه وفي مقدمتهم أعضاء نقابة المؤلفين الذين
رفضوا مخاطبته وطالبوا بسحب عضويته . . ولكن بانينول أصر

على رأيه لاحتساسة بأن الراى السليم غالبا ما يؤخذ فى البداية على أنه غير سليم .

وأضاف بانيول بعد ذلك فقرة جديدة الى رأيه السابق ينادى فيها بأن يتجه المؤلفون الى السينما ويبتعدون عن المسرح لأنه يقتل أعمالهم .

وهكذا بدأ بانيول أولى خطواته نحو عالم السينما بعد أن أعطى ظهره للمسرح الذى كان سببا مباشرا فى شهرته وخاصة بعد أن عرضت مسرحيته « ماريوس » و « طوباز » ألف ليلة على امتداد عامين كاملين أو يزيد .

صحيح أن رجال السينما استقبلوني استقبالا حافلا ، الا أنهم استنكروا بشدة هجرى للمسرح بعد أن أعطاني كل هذه الشهرة .

ولكن بانيول أفهمهم أن هدفه الأساسى هو خدمة الفن الدرامى ورجال المسرح عن طريق القيمة الفنية والتجارية التى تهيؤها وسيلة التعبير الجديدة . . . وأكد لهم أنه ينوى البدء من أول الطريق وذلك بتفرغه عامين كاملين لدراسة السينما من أول الكاميرا الى تسجيل الصوت ومن أول المونتاج الى الاخراج حتى يتثنى له أن يقدم من الألف الى الياء أفلاما ناطقة ولكنها قصيرة .

وبعد أن أنهى « بانيول » حديثه صفقوا له طويلا وأثنوا عليه نناء عظيما وحملوه على أعناقهم وخرجوا به الى الطريق وأنزلوه من فوق أكتافهم وتركوه ثم عادوا الى الداخل بعد أن أغلقوا جميع الأبواب والنوافذ !

وهنا أحس بانيول بأنهم لم يقتنعوا بأرائه التى لا ينفى أن نظل نظرية . . . وأدرك أن عليه أن يعلم نفسه طالما أنهم لا يعرفون هم أنفسهم شيئا عن الفن السابع .

والتقى مارسيل بانبول بروبير كان الأمريكى الذى جاء الى فرنسا لانشاء ستوديوهات لحساب شركة بارامونت ولانتاج افلام فرنسية . . . وتم بالفعل بعد شهرين فقط انشاء ستوديوهات سان موريس التى تضم ثمانية بلاتوهات . . . وبدأ « كان » يستخرج ببعض ممثلى المسرح المعروفين من أمثال لوى جوفيه وشارل بوييه ومارسيل شانتال . . .

ومن خلال زيارته المتكررة لستوديوهات سان موريس وروبير كان استطاع بانبول أن يضع نصب عينيه هذه المبادئ الأساسية التى تشكل القانون العام للسينما :

- ١ - فى المقدمة تجيء هوليوود ، انها مكة السينما .
- ٢ - تجيء بعد ذلك شركة بارامونت التى بدأت انتاج الأفلام فى العالم .
- ٣ - بعد ذلك يبرز رؤساء أقسام الخدمات الذين يتولون انتاج أفلام الشركة .
- ٤ - ثم البواب الذى يفتح باب الاستوديوهات كل يوم لمتى شخص ويفلقه فى وجه ثلاثة آلاف .
- ٥ - ثم المدير الذى يتولى الدعاية للشركة ولأفلامها العظيمة . . . ويزيد مرتبه قليلا عن مرتب رئيس الجمهورية .
- ٦ - ثم ويسترن اليكتريك الذى يشرف على آلات تسجيل الصوت .
- ٧ - ثم مدير التصوير الذى يعرف كيف يضبط الاضاء بحيث يبدو المسن المعجوز وكأنه فى الثلاثين من عمره .
- ٨ - ثم مدير المعامل الذى يضبط الصوت على الصورة .

٩ - ثم المونتير الذى يقوم بعملية المونتاج أو الايقاع الحركى المقابل للايقاع الصوتى . . . وقد قال كان لبايول ذات مرة :

ان المونتاج هو الفيلم نفسه .

١٠ - يجب بعد ذلك رئيس وحدة الملابس الذى يعرف ملابس كل عصر وكل دولة وكل طبقة واكسواراتها .

١١ - ثم رئيس وحدة الموسيقى الذى يحتفظ بخمسمائة شريط مسجل عليها مختلف الألحان لاستخدامها فى الموسيقى التصويرية .

١٢ - ثم المخرج الذى يقود كل هؤلاء برغم مجيئه فى المؤخرة

١٣ - ثم كاتب السيناريو الذى يقسم الرواية أو المسرحية الى مناظر ولقطات .

وقد قال بايول عن كتاب السيناريو انهم هؤلاء الذين فشلوا فى كتابة رواية أو مسرحية فعملوا الى تقطيع وتمزيق روايات ومسرحيات الآخرين .

١٤ - ثم تجيء النجوم . . . والنجمة تدين بكل شئ لائنين لا ثالث لهما . . . مدير الدعاية الذى يلمعها والمخرج الذى يضع قدميها على بداية الطريق . . . أما أجر النجمة فلا بد وأن يكون خياليا ، لا لأنها تستحقه ولكن لكى يدفع الجمهور عشرة مليون من الدولارات من أجل أن يشاهد تلك التى تحصل على خمسمائة ألف دولار فى الفيلم الواحد . . . ولكن النجمة تقتنع بأن ثروتها وشهرتها يرجعان الى موهبتها . . . ولا تدرى أن بارامونت يستطيع أن يعيدها الى العدم الذى جاء بها منه .

١٥ - وفى النهاية يجب المؤلف . . . ووجوده ضرورى لا لشئ

الا لأن القصة شر لا بد منه .. وأنجح قصة هي أبسط قصة وأقدم قصة .. أهم ما فيها هو « العنوان » وخاصة إذا كان عنوان روايته داح صيتها أو مسرحية نالت شهرة واسمة .. **المؤلف إذن هو الكاتب الذى تشتري منه الشركة عنوانا ..** وبعد ان توقع معه الشركة عقد أو تمنحه الثمن ويشرب أعضاؤها معه نخب نجاح الفيلم مقبدا ورخاء الشركة وازدهار فن السينما . تتخلص منه بطريقة ظريفة لأن وجوده يعطل حركة سير العمل فضلا عن تدخله الذى يزجج كاتب السيناريو .. لأن كاتب السيناريو يعيد كتابة عمل المؤلف بناء على أسس سينمائية خاصة بنجاح الفيلم .. وهو النجاح القائم على رغبات الجمهور ..

لكن المؤلف يدعى من باب الذوق ليلة العرض الاولى فإذا به يصدم لأنه يكتشف أن الفيلم المعروض أمامه لا ينتمى الى قصته على الإطلاق .. فيرفض أن يوافق المخرج ولكنه يخرج لتحية مدير الدعاية الذى لم يضع اسمه مشكورا ، على الاعلانات ولا الكتلوج مكتفيا بوضع العلامة المميزة فيلم **بارامونت** .. ويتساءل الناس بعد ذلك :

كيف يخرج هذا الفيلم السئ من تلك المسرحية الجيدة ؟

وغالبا ما يكون تساؤل الناس وغضب المؤلف المعروف هما الدافع الى البحث عن مؤلف مغمور يكتب خصيصا للسينما ، ولا يجزؤ على الغضب طالما أن عمله لا يمت الى الأدب بصلة ، وطالما أن الناس لم تقرأ له من قبل ولم تقرأ هذا العمل بالذات ..

وهكذا لا يصبح هناك مجالا للمقارنة التى غالبا ما تكون موضع نقد وانتقاد ..

ولقد حاول بائيول أن يقلب وضع هذا القانون العام للسينما .. ولكن « **بوب كان** » أفهمه ان هذا الاحتمال جائز فى اللجنة حيث

يصبح فى المقدمة من كانوا فى المؤخرة ويصبح فى المؤخرة من كانوا فى المقدمة .. أما نحن فمازلنا على الأرض .

كان بانيول يتجول فى الاستديوهات وحده .. غريباً على الجو وعلى الموجودين .. ولكن **جارى شفارتز** مدير المعامل هو الذى قدمه للعاملين وأطلعته على جو العمل .. وقال له **كل أسرار السينما تختفى فى المعامل** .. ولم يصدق بانيول هذه الحكمة الا بعد أن زار حجرة المونتاج وحجرة النيجاتيف وحجرة البوزيتيف .. وقدم له « روبير كان » هذا المعنى عندما أوضح له أن طرق تنفيذ الفيلم هو الفيلم نفسه .. انها أهم بكثير من قصة الفيلم .

لقد كان الفيلم الناطق حدثاً مثيراً فى الشهور الستة الأولى لمولده .. ولكنه سرعان ما أصبح شيئاً مألوفاً .. لم يعد المهم هو الصورة الناطقة ذلك أن الجمهور بدأ يهتم بما تقوله الصورة .. وهكذا واجه السينمائيون مشكلة **ارضاء الجمهور** من جديد بعد أن فشلت لعبة الفيلم الناطق فى ارضائه .

« واستدعاني « بوب كان » فى مكتبه وأبلغنى أنه قرر شراء مسرحيتى ماريوس لانتاجها للسينما كما قرر تكليف أشهر مخرجى السينما الأمريكية فى ذلك الوقت باخراجها وهو **الكسندر كوردا** ، من أصل هنغارى وسبق أن أخرج أشهر فيلم صامت **هيلين طروادة** » .

وافق بانيول ولكنه وضع شروطاً قاسية اضطر كان أن يقبلها بعد تردد عظيم خاصة بالنسبة لريمو الممثل الذى لعب دور ماريوس على خشبة المسرح والذى اشترط بانيول أن يلعب نفس الدور فى السينما .. حاول كان أن يقنعه بالاختلاف بين ممثل المسرح وممثل السينما وأنه من الصعب جداً أن يلعب ممثل المسرح فى السينما .. ولكن دون جدوى .. أما الشروط الاخرى فتتمثل فى تولى بانيول

كتابة السيناريو والحوار والاشراف على تنفيذ الفيلم جنباً الى جنب مع المخرج .

وقدم «كان» لبانيول عقداً بخمسمائة ألف فرنك ولكن بانيول لم يوقع عليه الا بعد أن وافق « كان » على اضافة بند آخر وهو حق المؤلف فى الحصول على أرباح مئوية بخلاف المبلغ الأصيل ٠٠ وكانت هذه هى أول مرة توافق فيها شركة بارامونت على مثل هذا الشرط !

وبعد أيام وصل كوردا ٠٠ شاب وسيم مجعد الشعر بارز الأعصاب ولكنه ذكى الملامح حاد النظرات ٠٠ التقى به بانيول لأول مرة داخل مكتب « كان » الذى فوجئ بالتفاهم التام الذى تم بينهما بسرعة لم تكن فى حسبانها وان كانت قد أراحته من عناء التقريب بين المؤلف والمخرج كما يحدث عادة !

بانيول : موضوع المسرحية هو .

كوردا : (مقاطعا) أعرفه ٠٠ فقد وصلت أول أمس وشاهدت المسرحية مرتين ، واللييلة سأشاهدها للمرة الثالثة بصحبتك .

بانيول : (مفاجئاً ومنشرجاً) وما رأيك فى الممثلين ؟

كوردا : يجب الاستعانة بهم جميعاً .

كان : (منفعلاً) ولكنهم جميعاً غير معروفين فى السينما .

كوردا : سينالون الشهرة التى يستحقونها بعد هذا الفيلم ٠٠ ففيهم ممثل يقوم بدور صاحب البار .

بانيول : (مقاطعا) ريمو .

كوردا : نعم هو ٠٠ انه أعظم ممثل فى العالم أجمع .

بانيول : (ينظر الى كان نظرة انتصار) .

كان : ولكن .. ماذا سيفعلون أمام الكاميرا ؟
كورد : بل وقل .. ماذا ستفعل الكاميرا أمامهم ؟ هذا هو السؤال
الذى يطاردنى .

لم يكن ريمو مقتنعا فى بادئ الأمر بالعمل فى السينما ولكنه
سرعان ما أحب العمل الجديد بعد اللقطات الأولى من الفيلم الذى تم
تصويره فى خمسة أسابيع وعرض لأول مرة عام ١٩٣١ - استغرق
عرضه ساعتين - ليوضح على رأس قائمة الفيلم الناطق ، تلك القائمة
التي طالت اليوم وامتلأت بالتجديدات والابتكارات التي نكتفى منها
بذكر الفيلم الملون والفيلم المجسم والسينما سكوب .

وكما نجح ممثلو **ماريوس** على المسرح وقد ارتفع عنهم الستار
٢٨٨٠ مرة على مدى ٩٦٠ ليلة متوالية نجحوا أيضا فى السينما
بطريقة ملفتة للأنظار .

وفى نفس الوقت الذى عرضت فيه النسخة الفرنسية ظهرت
النسختان الألمانية والسويدية .. وكأنا قد أعدنا عن سيناريو
مختلف عن سيناريو النسخة الفرنسية ، بممثلين مختلفين ومخرج
آخر .. ولذلك اعتبرهما رجال السينما أنجح من النسخة
الفرنسية .. وكانت الأسباب المباشرة واضحة تماما .. فالسيناريو
قد بعد بعدا عميقا وجوهريا عن المسرحية بعد أن سطح المسرحية
تسطيحا مخجلا .. فضلا عن أن أكبر شوط فى الفيلم الألمانى
والسويدى لم يستغرق أكثر من ٣٠ ثانية .

وفى مقابل التقدير الذى ناله الفيلمان ، اعتبر الفيلم الفرنسى
من أفلام الهواة .. غير أن الحقيقة الجماهيرية أثبتت عكس ذلك ،
فلم ينجح الفيلمان الألمانى والسويدى فى بلديهما مثلما نجحت
المسرحية عندما قدمت على مسارح البلدين .. كما أن الفيلم الفرنسى

طغى على الفيلمين الآخرين داخل فرنسا وخارجها .. فقد كان شباك التذاكر يحقق فى الاسبوع الواحد ما يزيد عن ٤٠ مليوناً من الفرنكات .

« وعلى الرغم من كل ذلك فقد اتهمنى النقاد بتخريب الفن السينمائى لأنى - كما ادعوا - دخيل عليه ولأن المسرح لا يصلح للسينما » .

ولكن النجاح الجماهيرى الساحق الذى حققه فيلم **ماريوس** الفرنسى جعل شركة بارامونت الأمريكية تقدم على شراء حق انتاج مسرحية بانيول الثانية **طوباز** أو **السكرتير الفنى** .

« ولكنى فوجئت بأن شركة بارامونت قد كلفت صديقى **ليوبولد مارشان** بكتابة الحوار كما عهدت بالاعراج الى مخرج فرنسى عائد من أمريكا اسمه **لوى جاستيه** .. ولم أعرف سبباً لهذا! انصرف من جانب الشركة حتى الآن .. » .

● مهزلة بيكيت ٠٠ جان ماري سورو

● هناك فريق من السينمائيين ينظر الى السينما على أنها صناعة أقصى غايتها ارضاء أكبر عدد ممكن من الزوار وتحصيل أكبر قدر ممكن من المال ٠٠ وهناك فريق آخر يرى أن السينما هي المقام الأول فن ربيع عدته الأساسي تشويق الجماهير وإثراء ذوقها حتى وإن لم تدر أي ربح على الإطلاق ٠

من أفلام الفريق الآخر : فيلمان قصيران للكاتب الطليعي الشهير **صمويل بيكيت** ٠٠ الفيلم الأول عن مسرحية بيكيت القصيرة التي عنوانها **كوميديا أو مهزلة** ٠٠ والفيلم الثاني عن سيناريو كتبه بيكيت خصيصا للسينما - وهذه هي أول مرة يكتب فيها للسينما - وقد أطلق على السيناريو هذا الاسم التجريدي الذي لا يسمى شيئا (فيلم) متأثرا في ذلك بالفنانين التشكيليين الذين يطلقون على أعمالهم في كثير من الأحيان تسميات مجردة من قبيل : حفر أو نحت أو تصوير !

أما الفيلم الأول فيصور مجتمع البورجوازية الفرنسية أو المهزلة التي يعيش فيها هذا المجتمع ٠٠ تلك المهزلة التي تتمثل في المثلث العاطفي الخالد وعلاقة قاعدته بضلعيه أو الزوج الحائر بين

زوجته وعشيقته .. فالعشيقة تتهم الرجل بأنه يهملها من أجل زوجته والزوجة التي تعلم بأن زوجها على علاقة بامرأة أخرى . لا تكف عن تنغيص حياته وعن تهديده بالبحث عن رجل آخر . مما يدعو الزوج الى الثورة على زوجته وعلى عشيقته وعلى نفسه ولكنه فى نهاية الأمر لا يستطيع أن يقطع علاقته بالعشيقة ولا أن يفسخ عقد الزواج .. وتكون النتيجة أن يهرب الرجل من المراتين معا .. تنسلخ القاعدة ويتفكك الضلعان فينهار المثلث .

على أن العلاقة وكذلك الانفصال نراهما فى الفيلم ولكننا لا نشاهدهما .. فالشخصيات الثلاث كل منها منعزل عن الآخر داخل جرة أو آنية من الفخار . بحيث لا نرى غير ثلاثة رؤوس ثابتة بلا انحناء وستة عيون شاخصة بلا حراك ، وشفاه تتفوه بكلمات لا هى مترابطة ولا تدل على شىء ومع ذلك لا تتوجه بكلماتها الى أحد ولا تنتظر ردا من أحد .. تماما كما سبق لبيكيت أن وضع كلا من الزوج والزوجة داخل صندوق قمامة وذلك فى مسرحية « نهاية اللعبة » ، وكما سبق له أيضا أن دفر « وينى » حتى رأسها وسط كومة من الرمال وذلك فى مسرحية « الأيام السعيدة » .

اننا نرى العلاقة بين الشخصيات الثلاث من خلال الحوار الدائر بين كل منهم على حدة أو بالأحرى من خلال المونولوجات المتقاطعة المتقطعة وكأنها مونولوجات داخلية تلقى بصوت مسموع تماما كما يحدث فى حياتنا اليومية .. ومع ذلك فنحن لانشاهد هذه العلاقة سينمائيا ، أى لانشاهدها من خلال كادرات متصلة أو حتى منفصلة .

ومثلما حدث فى المسرحية نشاهد بقعة ضوء كبيرة تسلط على المتحدث فتنتقل بانتظام وبلا انتظام بين الجرات الثلاث بحيث يسبح العالم بالشخصيات فى ظلام كامل .. وهذا ما أراده بيكيت

بالفعل : تصوير الفناء في عالم لا يزال يزدهم بالناس وتصوير
العدم في وجود لا يزال ينبض بالحياة وأخيرا تصوير العزلة وسط
الناس والعلاقة الفارغة القائمة بينهم !

ولقد استطاعت السينما بامكانياتها الهائلة أن تصور هذه
الرؤية الفلسفية أكثر مما استطاع المسرح بامكانياته المحدودة أن
يعبر عنها ويعنى بمعطياتها .. كما استطاع الممثلون أن يعبروا
بوجوههم في اللقطات القريبة أكثر مما استطاعوا أن يفعلوا ذلك
على المسرح .. ذلك لأن المسرح يعتمد كما هو معروف على الحركة
بينما تعتمد السينما على الصورة .

والجديد في هذا الفيلم الطليعى الذى استغرق عرضه عشرين
دقيقة فقط ، هو أن ثلاثة من الفنانين اشتركوا فى اخراجه هم :
ماران كارميز ، وهو مخرج معروف بأفلامه القصيرة المتميزة ،
وجان رافيل ، وهو مونتير يعمل بالايخراج لأول مرة ، وجان - ماري
سمورو ، المخرج المسرحى الشهير الذى أخرج هذه المسرحية فى فرنسا
وهو يعمل بالايخراج السينمائى لأول مرة أيضا .. تعاون المخرجون
الثلاثة فى احكام هذا التصوير المفكك وتمكنوا من انقاذ الحركة
الدرامية التى كانت تهددها رتابة الكلمات وثبات الشخصيات
بحيث استطاعوا أن يقدموا لنا فى النهاية سيمفونية كلامية عسيرة
الفهم ولكنها جميلة الايقاع .

وقد اختلف النقاد فى تقييم هذا الفيلم عند عرضه ولكنهم
أجمعوا على أنه فيلم من أكثر أفلام الموجة الجديدة جدة وجراة بل
ذهب بعض النقاد الى القول بأن السينما لم تشهد له مثيلا منذ زمن
بعيد .. أما الناقد السينمائى الراحل « جورج سادول » فقد شبهه
بلوحات « جويا » المائتة ولوحات مدرسة التشخيصية الجديدة ،
تلك التى ترفض ملامح الوجوه فتبدو وكأنها أشباح لا انسانية .

وبعد ، فإذا اعتبرنا هذه « الكوميديا » أو « المهزلة » فيلما تجريبيا ، فإن الفيلم الثانى يعد فى الحقيقة فيلما رياديا . قام ببطولته الفردية الممثل الراحل « باستركيتون » الذى اختتم حياته الفنية والروحية بهذا الفيلم ، وأخرجه آلان شنيدر الذى قدم مسرحية « فى انتظار جودو » على مسارح برودواى وكان هذا الفيلم هو أول اخراج سينمائى له . ولذلك أشرف « بيكيت » بنفسه على التصوير كما شارك برأيه فى الاخراج .

والفيلم ليس صامتا ولكنه ساكن . لاحوار ولا موسيقى ولا أصوات . فقط تسمع فى نهاية الفيلم اعتراضا تعبيريا يقول : « شوت » !

أما الممثل فلا تراه على الإطلاق . انه يجلس على مقعد كبير وقد أعطى ظهره للكاميرا أو للمتفرجين أو للعالم بأسره . فهو انسان هارب من كل النظرات لايحتمل أن يراه أحد ولا يريد أن يرى أحدا . هجر العمل وهجر الشارع وانزوى فى حجرته المعنمة الخالية من كل شئ الا من مطروف قديم يسحب منه من حين لآخر بعض الصور الفوتوغرافية ، هذه الصور تمثله فى أيام شبابه ونحكي غرامياته وحالاته التى ضاعت وانتهت . انها تلخص حياته كلها . ولذلك تراه يتمزق حزنا عندما يلتقى بنفسه وجها لوجه ، فى لحظة واحدة لا تتكرر فيمزق الصور ويلقى بها تحت قدميه .

على أن هذا الشخص عندما يرى نفسه ، من خلال الصور ، فهو انما يشاهد فيلما خاصا به داخل سينما قاصرة عليه . وهذا التناول الفلسفى فى تحليل سيكولوجية البطل هو الذى دعى المخرج الى استخدام طريقة المسرح داخل المسرح فيقدم بذلك ما يمكن تسميته « بالسينما داخل السينما » .

على أننا نشاهد الكاميرا بعد أن تسبح في أركان الحجر
باحثة عن الراحة والطمأنينة والأمان ، وعن تلك الأحلام التي يشدها
الرجل وسط الوحدة والعزلة والسكون .

اننا نشاهد الكاميرا تطفو في مناظر شاحبة لتعبر عن التباعد
العميق بين الرجل وأحلامه من ناحية وبينه وبين العالم الخارجى من
ناحية أخرى . . . وتشتد به الوحدة وصمت العزلة وحسرة السكون
فتسلط عليه تلك اللقطات المضيئة في خطفة البرق لتبقى شاهدا
على عذابه واستسلامه في نهاية الأمر لموت أكيد .

**ولكم صور بيكيت في مسرحياته من قبل لحظات الوحدة
والشيخوخة والموت ولكنه لم يصورها بمثل هذه القسرية
ولا بمثل هذا التمزق الذى ساد الفيلم . . أو « فيلم » كما أراد
بيكيت أن يسميه !**



• الموجة الجديدة

في السينما

● ثلاثة أفلام ٠٠

ثلاثة مخرجين

● ● عرضت في باريس دفعة واحدة ثلاثة أفلام تنتمي الى « الموجة الجديدة » وتشترك في أنها إضافة واثراء لهذه الموجة الفنية التي لا تخلو من الفكر والفكر الملتزم بقضايا العصر ومشاكله .

أول هذه الأفلام « ساتيريكون » للمخرج الايطالى الشهير « فيديريكو فلليني » الذى يقول : « لقد أردت أن أستدعى عالما اختفى تماما ، أستدعيه من جوف الظلام وليس من سجلات التاريخ » وهكذا يكشف الفيلم عن القوى المختفية فى أعماق النفس البشرية منطلقا من تصوير شعب تندثر حضارته ويظل فى انتظار عودة هذه الحضارة ٠٠ وتلك هى الركيزة الأولى التى يدير عليها فلليني كل أفلامه ٠٠ ولذلك يصبح ساتيريكون الذى عاش قبل ظهور المسيحية أو فى العام الصفر قبل الميلاد - كما يحب أن يصوره فلليني - يصبح هونرون وبترون وكل من يماثلهما فى العصر الحديث ، عصرنا وعصر فيديريكو فلليني .

أما ساتيريكون فهو حاكم مستبد يعيش «ياه متناميا شعبه الا فى القهر والبطش والاذلال ٠٠ يعربد ويهتك الحرمات بلا خلق

ولا ضمير ، فى مجتمع لا يعرف الايمان بالله ولا الايمان حتى
بالانسان .. ولذلك استباح لنفسه كل شئ .

هذا المجتمع الهمجى لا يكتفى فللبنى بتصويره معتمدا على
المصادر التاريخية ، بل يبحث فيما وراء الواقع المادى عن الحالة
النفسية ليكتشف فى النهاية سبب الهمجية .. انه عالم يعيش
بلا اله ، جحيم يفتقد الى نور المسيح الذى لم يظهر بعد .. ولعل
هذا الاكتشاف هو الذى جعل فللبنى يتعمد اغراق فيلمه فى ظلام
مستمر ومتزايد .. ولكنه لا ينسى أن يركز مرة أخرى على الانذار
مبيناً هذه المرة انه بداية كل ميلاد جديد أو حضارة جديدة .

وكان « فللبنى » قد اختار فى البداية **تيرنس ستامب ودانى
كاى وماى فنست** ومجموعة الحنافس .. ولكنه فضل تقديم وجوها
جديدة تظهر لأول مرة على الشاشة الكبيرة .

والفيلم الثانى **رجل يروق لى** للمخرج الموهوب **كلود لولوش**
.. البطل **بلموند موسيقى** يحب **آنى جيراردو المثلة** التى تحبه
هى الأخرى .. ولكن البطلة تفكر فى علاقة مثل التى رأتها فى فيلم
رجل وامرأة بينما يحب البطل أن يحيا ليحيا فهو يفكر فى قيم
الحياة للحياة .. غير أن الاثنين يضطران الى انهاء « **لقاء قصير** »
فى الفراش على الطريقة الكاليفورنية ولكنه ينتهى نهاية حزينة .

ان **لولوش** يرى أن الحب (التيمة الأساسية فى كل أفلامه)
رحلة قصيرة أو شيك بدون رصيد .. ولذلك لا يكف عن تصوير
مباهج الحياة (الثراء ، الجنس ، الرياضة ، سباق السيارات ،
المنابر الطبيعية ..) فى الوقت الذى يصور فيه (الحروب ،
التمردة العنصرية ، الفقر ، القتل أو الاعدام ..) .

وهكذا يجيء **رجل يروق لى** امتدادا لسلسلة الأفلام الناجحة
التي قدمها **لولوش** من قبل وشاهدنا منها « **رجل وامرأة** »

و « الحياة للحياة » و « الحب ، الموت » و « فتاة وبنادق » •

أما الفيلم الثالث « تدمير » فهو من اخراج الكاتبة الفرنسية **مارجريت دورا** التي لمعت عندما كتبت الرواية الجديدة ولمعت عندما كتبت لمسرح اللامعقول ولمعت عندما كتبت سيناريوهات أفلام الموجة الجديدة كما لمعت عندما اتجهت للاخراج المسرحي وكذلك الاخراج السينمائي •

و « تدمير » فيلم ساسي بالدرجة الاولى ، لأنه يحتوى على افكار ثورية •• هذه الأفكار تتصل من قريب أو بعيد بحركة مايو التى قام بها الطلاب فى فرنسا •• ولذلك صفق المثقفون طويلا للفيلم الذى لم يغضب فى الوقت نفسه الرقابة أو السلطات •

تدور أحداث الفيلم فى بنسيون يفد اليه شتاين « ميشيل لوندال » وماكس تور هنرى جارسان وزوجته اليسا **نيقول هيس** وهى فى الوقت نفسه عشيقه شتاين •• والثلاثة من المثقفين الثوريين الذين يدبرون أمرا يعتزمون القيام به •• وتلاحظهم امرأة « كاترين سيلرز » فتطلع زوجها « دانيال جيلان » على الأمر ولكنه لا يستطيع أن يدرك شيئا أكثر من أنهم يرغبون فى التدمير •• تدمير ماذا ، لا يعرف ولا تعرف زوجته •• المشاهدون وحدهم هم الذين يعرفون •• وهؤلاء المثقفون الثلاثة قبل أن ينطلقوا الى « التدمير » يقولون « هذه ليست سوى البداية •• » •

● قطار أوروبا السريع ٠٠

الآن روب - جرييه

« يتميز الفن بأنه يذهب بعيدا » • هكذا يقول روب - جرييه كبير كتاب « الرواية الجديدة » في فرنسا ، ومؤلف روايات : المحاة (الاستيكة) عام (٥٣) ، العراف (جائزة النقاد ٥٥) ، الغيرة (٥٧) ، التيه (٥٩) ، بيت المواعيد الغرامية (٦٦) وأخيرا ينال الاحترام (٦٦) وصاحب مجموعة قصص مفاجآت (٦١) ومجموعة مقالات من أجل رواية جديدة (٦٤) ، والفكر (٦٤) •

● ولكن ماذا يقصد الروائي الكبير بقوله : ان الفن يذهب بعيدا ؟

كتب روب - جرييه الرواية والقصة القصيرة والمقال الأدبي . ثم كتب السيناريو وأخيرا اتجه الى الاخراج السينمائي مع استمراره في الكتابة ٠٠ وهذه الأعمال التي يمارسها الروائي الكبير ما هي الا حلقات متصلة في سلسلة فنية واحدة هي « الفن الروائي » ٠٠ هذا الفن هو الذي يذهب بعيدا ، على حد تعبير « روب - جرييه » •

دخل المهندس الزراعي آلان روب - جرييه الحياة الأدبية في سن الثلاثين بعد أن شغل منصب المدير الأدبي لمطبوعات « مينوى » ونشر بعد توليه هذا المنصب بعام واحد أول رواية له المحاة (١٩٥٣) أو الاستيكة بلغتنا العامية •

أما الحياة الفنية فقد دخلها في سن الأربعين بعد أن أخرج
للسينما الفرنسية سيناريو فيلم من تأليفه هو «الحالدة» (١٩٦٢)
وهو ثاني سيناريو يكتبه ٠٠ كتب أول سيناريو عام ١٩٦١ بعنوان
«العام الماضي في ماريو نباد» ولكنه لم يخرج به .

وبعد ذلك انتهى روب - جرييه من عمل مونتاچ ل
(٣٠٠٠ متر) من الأشرطة السينمائية هي الفيلم الثاني الذي
قام بإخراجه ٠٠ وهو فيلم « قطار أوروبا السريع » .

تدور حوادث الفيلم داخل قطار يجرى بين برايس واوفير .
قطار يمثل بالضحكات والهمسات وتنطبق عليه النظرية التي
يسمىها روب - جرييه « ضد الواقعية » والتي لم يتمكن من تحقيقها
كاملة في فيلمه السابق (الحالدة) .

قطار أوروبا السريع ، فيلم « أبيض وأسود » قام ببطولته
جون - لوى ترانتينيون ومارى - فرانس ييزيه وآلان روب - جرييه
نفسه في دور السينمائي الذي يؤلف سيناريو جرىء وغريب ثم
يعرضه على أحد المنتجين ٠٠ والسيناريو ، كالفيلم ، يسعى الى
تحقيق قوانين السينما « الصادقة » : معقولة الحديث ، منطقية
المواقف . القدرة على اقناع المشاهدين الذين يريدون شخصيات
واقعية أو في كلمة واحدة . تحقيق الواقعية في الفن .

❖ فكيف وفق « روب - جرييه » بين الواقعية التي تتطلبها
سينما الجماهير العريضة وبين ما يسميه « ضد الواقعية » ؟

لما الكاتب الى فكرة « السيناريو في السيناريو » وهي نفس
الفكرة التي استحدثها بيراندلو من قبل في المسرح حين استخدم
في مسرحيته ست شخصيات تبحث عن مؤلف فكرة المسرح في

سينما - ١١٣ .

المسرح وبعدها قلده الكتيون فى شتى المجالات وعلى مختلف المستويات .

وضع روب - جرييه « قطار أوروبا السريع » على مستويين .
الأول أحداث الفيلم وقد جعلها أحداثا واقعية : والثانى هو السيناريو الداخلى فى الفيلم وقد جعله سيناريو غير واقعى أو « ضد الواقع » . وبهذا حقق رغبة الجمهور فلم يفجعه فى أمانيه وحقق فى الوقت نفسه رغبته الفكرية فى امتاع الخاصة من المثقفين .

كان فيلمه الأول « الخالدة » يسبح فى إيقاع بطيء رتيب ويغلب عليه طابع التأمل والخيال : اسطيمبول حيث يتحرك الناس بسعوبة ويفكرون بصعوبة أكبر . أما « قطار أوروبا السريع » فيتصف بالسرعة والحركة : القطار وفيه تتم اتفاقيات بيع وشراء وفيه تلعب الصدفة دورا كبيرا تماما كما يحدث فى أفلام « جان - لوك جودار » .

ان قطار روب - جرييه من نوع غريب . . فهو عبارة عن قصر زجاجى مليء بالمرايا التى تعكس انطباعات المسافرين وتجسد ما يدور فى أذهانهم ومخيلاتهم . كل راكب ينظر من خلال النافذة الزجاجية أو الباب الزجاجى ويفرق أثناء الضوضاء فى عالمه الخاص . . وبين هذه العوالم الخاصة والعالم الواقعى يختلط كل شئ : الخطأ والصواب . . والسبب هو أن كل ما فى الفيلم حقيقى حتى الخيال ، واقعى حتى غير العادى ، معقول حتى اللامعقول ، صادق حتى ما هو كاذب .

روب - جرييه يقوم بدور المؤلف ، مؤلف السيناريو ، تحت اسم جان . . أما ترانتينيون فيؤدى ثلاثة أدوار فى وقت واحد ، ترانتينيون الذى يراه المؤلف فى القطار ، والممثل الذى يستعد للقيام

ببطولة السيناريو ، والشخصية العادية فى الفيلم وهى شخصية « الياس » تاجر العقارات .

يحمل « الياس » فى رحلته الأولى من باريس الى أونفير حقيقة مليئة بالكوكابين . ويتكرر هذا فى رحلاته المتتالية . . . الا أن النهاية تكشف عن مفاجأة ، فالحقيقة لاتحتوى على كوكابين وانما تحتوى على سكر بودرة . . . ومارى - فرانس بيزيه أو سيدة أونفير لم يعتصمها ترانتيون ولم يخنفها ، فهى لازالت حية تمارس الأعمال التى يطلب اليها أن تؤديها عمل بيع جسدها تحت اسم ايضا . . . ان « الياس » لايفتصمها ولكنه يدفع لها ثمن الامتلاك الوقتى . . . وايضا الى جانب هذا تعمل جاسوسة لحساب البوليس ، وعندما يكتشف « الياس » هذه الحقيقة ينهى به الأمر الى خنقها وربطها فى عامود السرير . . . وهكذا يتحول الفيلم الى رواية بوليسية . شأنها شأن كل روايات روب - جرييه التى ينطبق عليها وصف الشاعر الفرنسى **شاول بودلير** ملكة المواهب . ويقصد ب**ملكة المواهب القدرة** على التخيل والايهام .

والتخيل وهو الدور الرئيسى فى الفيلم تؤديه الكاميرا . . . فهى دائما حاضرة فى أعين الممثلين ، ماثلة فى ذهن المشاهدين . تسجل كل شيء وتنقل كل شيء . . . حتى أن الجمهور لاينسى لحظة واحدة أنه أمام عرض سينمائى !

أما المجلات الجنسية والتحريض على القتل وتهريب الكوكابين وتجارة الرقيق الأبيض ، فكلها آفشيات دعائية على طريقة جيمس بوند . . . الا أن روب - جرييه يذهب الى أبعد من ذلك ، فهو يقدم فيلما بوليسيا جادا وواقعا فى الوقت نفسه . . . بل وبسعى . كما فعل «براندللو» فى ست شخصيات تبحث عن مؤلف الى التعبير عن اللاواقع فى اطار الواقعية .

هذه الواقعية سرعان ما تسقط عند انتهاء الفيلم ٠٠ فروب -
جريبه يهبط من القطار في محطة أونفير ٠٠ يشتري جريدة يومية
ويعرف منها الحقيقة المفارقة لما كان يتصوره أثناء السفر .

وعندما نسمع المنتج يقول للمؤلف على عكس ما سمعنا من
قبل ان اخراج فيلم وافي أصبح أمرا مستحيلا ٠٠ وعندما نرى
المؤلف يمر أمام ترانتينيون وماري - فرانس وهما يتعانقان على
رصيف المحطة وكان المفروض أنهما ماتا منذ عدة دقائق ٠٠ ندرك
على الفور أن « قطار أوروبا السريع » ، الذي يقدم كل خداع الواقعية
هو الفيلم السينمائي الحقيقي الذي لم تشهد مثله الشاشة منذ زمن
طويل ٠٠ وهو الفيلم الذي كتبه وأخرجه ومثل فيه كبير كتاب
الرواية الجديدة في فرنسا ، المهندس الزراعي السابق والفنان
الروائي حاليا آلان روب - جريبه !

● قصة الفيلم

ترانتينيون « الياس » تاجر أملاك يحمل حقيبة ويسافر بها
يومية من باريس الى أونفير في قطار أوروبا السريع ٠٠ يتصور ان
الحقيبة مليئة بالكوكايين ٠٠ يلتقي في القطار بحسناء يصحبها
الى منزله ويمضي الليل معها ٠٠ وفي الصباح يتصور أنه اغتصبها
٠٠ ثم يكتشف أن هذه الحسناء ماري - فرانس (ايفا) تعمل
جاسوسة لحساب البوليس فيتصور أنها تمثل عليه دور العشيقه
حتى تمكن البوليس من القبض عليه ، فيخنقها في عامود السريير
ويتصور أنها ماتت ٠٠ ولكنه سرعان ما يكتشف أن الحقيبة كانت
تمتلئ في كل مرة بالسكر وليس بالكوكايين ، وأنه لم يفتصب
ايضا ولكنها كانت تمارس مهنتها معه ، وأنها لم تكن تفكر في
الاضرار به ٠٠ فينتحر على الفور ويتصور أنه فعل ذلك .

كل هذا يدور في ذهن روب جرييه (جون) السيناريست
الذى يحاول العثور على قصة جريئة وغريبة ليقدّمها الى أحد
المنتجين ٠٠ وعندما يهبط من قطار أوروبا السريع يلتقى بالمنتج
الذى لا يوافق على تقديم قصة واقعية للسينما الجديدة ٠٠ ثم يرى
ترانتينيون ومارى - فرانس وهما يتعانقان بعد أن كان يتصور
أنهما قد ماتا منذ عدة دقائق فقط .

● اعرف عنها أشياء جان لوك جودار

● ● أثناء إخراج فيلم « صنع في أمريكا » بدأ الفنان الطبيعي المعروف وصاحب المواقف الفنية المشهورة جان - لوك جودار في إخراج فيلم آخر بعنوان « اعرف عنها أشياء » مع النجمة الصاعدة « مارينا فلادى » « ومارينا فلادى » هي التي قامت بدور البطولة في فيلم الآن - روب جرييه « قطار أوروبا السريع » .

يقول جودار ان الفيلمين لا علاقة لأحدهما بالآخر ، فالموضوع مختلف واسلوب المعالجة مغاير .. كل ما يربط بينهما هو التناول الجديد للحياة الجديدة .. ويقصد جودار بالحياة الجديدة ، الطريقة الأمريكية التي يعيش بها الفرنسيون .

وعندما يقدم « جودار » على إخراج فيلمين في وقت واحد إنما يشبه قائد الأوركسترا الذي يقود سيمفونيتين في الوقت نفسه ، يدفعه الى ذلك شعور بالعظمة يقابله على الوجه الآخر رغبة في التحدى .. العظمة في أنه يستطيع أن يفعل (شيئاً جريئاً) والتحدى لكل قرارات الرفض والمنع .. والسبب المباشر هو فيلم « الراهبة » وما وقع له من أحداث وما سببه من خسائر .

طلب « جورج دوبورجار » من « جان - لوك جودار » أن يعد

له فيلما بأسرع ما يستطيع يعوضه عن الخسائر التي ترتبت على قرار منع انتاجه الاخير ، وهو فيلم « الراهبة » . . . وقد لجأ « بورجار » الى « جودار » لايامانه بأن هذا الفنان هو أعظم المخرجين جرأة وأكثرهم سرعة . . . ذلك لأن « جودار » لا يلتزم بسيئاريو مكتوب بقدر ما يعتمد على الارتجال في أثناء الاخراج .

هذا الارتجال هو حيلة التفكير المستمر والعمل الدائم والقائم أساسا على التركيز . . . في الأحلام ، وفي تناول الطعام ، وخلال القراءة ، وفي أثناء الحديث ! .

وعكذا نجد أن « جودار » أراد نتيجة للسرعة المطلوبة منه ، أن يقدم عملا بسيطا يروي حكاية ذات أحداث متسلسلة . وهذه هي أول مرة يقدم فيها « جودار » حكاية للسينما فهو لا يعرف كيف يروي حكاية لأنه اعتاد أن يركز في كل مرة ويخلط بين كل الأشياء ليقول كل ما يريد أن يقوله دفعة واحدة ، وإن كان قد احترمت خيط التسلسل في هذه « الحدوتة » فهو لم يستطع ، على الرغم من ذلك ، أن يفسح تلك الحدوتة في إطار اجتماعي . . . وقد جاء هذا الإطار الاجتماعي مصوغا بالصيغة الأمريكية البحتة .

وفيما عدا ذلك ، فهو فيلم تسجيلي من الدرجة الأولى يصور الحياة الجديدة في باريس ، وهو بحث خالص عن مظاهر هذه الحياة وخباياها وما وراءها من دوافع . . . فالتحول الذي يسود حضارة اليوم وفكرها المعاصر هو تحول ضخم وعظيم والفنان الحقيقي هو الذي يبحث عن كنه هذا التحول ولا يكتفي بنقله أو وصفه أو تصويره كما هو في الواقع ، وهذا ما فعله « جودار » في فيلمه الذي يبدأ بتعليق . . . في أثناء هذا التعليق نشاهد قطاعات عريضة من العمال وهم ينشدون ويقومون بمتطلبات العيش . ويتساءل المعلق ، أو جودار نفسه ، عما إذا كان مصيبا في استخدام

كلماته وعما اذا كان موفقا في اختيار زوايا لقطاته .. ولماذا اختار هذا الشيء ليعبر عن هذه الفكرة ولماذا لم يختار شيئا آخر ليعبر به عن هذه الفكرة نفسها .. وهكذا يتساءل المعلق حتى يتجنى في اشراك المشاهد معه في التفسير والتحليل والانتهاه الى نظرة خاصة وفكرة عامة طوال مشاهدة الفيلم .

والجدير بالذكر أن ما يعرفه (عنها) من أشياء لايعنى مارينا فلادى ولكن مدينة باريس .

ان جودار يحلم بأن يصبح يوما مديرا للمصنفات في فرنسا : فهو يؤكد أن كل أفلامه تصور موقف الدولة الحال وعلاقتها القائمة ..

ويرى أن فيلم « الجندي الصغير » كان ينبغي أن يتلقى اعانة من وزارة الاستعلامات وأن فيلم « يحيا حياته » كان ينبغي أن يتلقى اعانة من الشؤون الاجتماعية وأن فيلم « بير والجنون » كان ينبغي أن يتلقى اعانة من وزارة الثقافة وأن فيلم « مذكر هونث » كان ينبغي أن يتلقى اعانة من وزير الشباب .

ولكن لماذا يتكلم جودار عن المساعدات المادية ؟

يقول جودار أنه اذا خير بين ديكتاتورية المال والرقابة السياسية فانه يفضل الرقابة السياسية .

وثمة شيء آخر من الأشياء التي تسبب المضايقات لجودار وهو الاعلان . فالاعلان يسيطر سيطرة كاملة على الحياة الحديثة ويسمح لنفسه بما لايسمح به لكافة أوجه النشاط الأخرى من فنون وآداب وسياسة . فكل ما هو محرم على غيره مباح له ! .

ويقصد جودار بالمحرم أو الممنوع (الجنس) .. تحديث

الجنس غير مكفول في فرنسا .. ومن الصعوبة بمكان التحدث عن الجنس في السينما بتلك الحرية التي يتناولها بها علماء النفس .. وقد حاول « جودار » في فيلم من أفلامه أن يختبر هذه الظاهرة أو يؤكد لها لنفسه ولغيره على الأقل ، فجمع الاعلانات الجنسية التي تنشر في الصحف والمجلات وعلى أغلفة بعض الكتب كما جمع (الإفشيات) التي تلصق على الجدران وصحبها جميعا في قالب سيناريو بطريقة مترابطة بحيث تشكل في النهاية مشاهد سينمائية أو « فيلم » .. وهنا تدخلت الرقابة وكادت تلغى الفيلم كله ولكنها اكتفت بحذف معظمه .. فماذا حذفت بالتحديد ؟ حذفت الاعلانات .. الاعلانات المسموح بها كدشاش فردي بعيدا عن السينما !

والواقع أن « جودار » لا يقصد بالجنس ، المشاهد الفاضحة المثيرة ، ولا الكلمات الخارجة الجارحة .. فهو يحترم حتى القبله باعتبارها أرق تعبير عن الحب ، الحب الذي هو أقدم رباط بين كائنين .. ولما كانت القبله شيئا خاصا وسلوكا شخسيا فهو يرى أنها يجب أن تظل سرا لا يطلع عليه أحد ، وبالتالي فإن تصوير مشهد قبله على الشاشة أمر يمقتته جودار .. ولم يقدم عليه الامرة واحدة بعدها لم يكرره على الإطلاق .

أما الجنس في نظره جودار فهو كالحب ، غريزة تستحق الدراسة والتصوير .. فالعجب كل العجب أن يكون الحب نوعا من الخيال ومع ذلك يسبب أنواعا من الراحة والألم .. كذلك فإن الجنس الذي هو طاقة حسية يسبب أنواعا من السعادة والاكتئاب .. وما يحاوله جودار في أفلامه هو نفسه ما حاوله « بروسست » من قبل ، خلال ثلاثين عاما ، في ثماني مجلدات ، محاولة التعرف على كنه العلاقة ، من خلال كل منهما ، بين الروح والجسد .

وكما بحث « بروسست » عن الحب والجنس ، يبحث جودار عن الحياة . وبنوع خاص الحياة الحديثة المعاصرة .

ولهذا نجد أن جودار وقد انتهى من فيلميه الثاني عشر والثالث عشر يشعر بأنه لم يقدم في السينما الحديثة شيئا ملتزما عن الحياة المعاصرة . . . وهو إذ ينتابه هذا الاحساس الغري يفكر جديا في هجر فرنسا الى حيث يجب أن يعيش الفنان ليرى بنفسه الظلم الواقع على أخيه الانسان . . . في كوبا . . . في فيتنام . . . في جنوب افريقيا . ولكنه يعود فيتدارك أنه يستطيع أن يخدم هذه القضايا الانسانية ، وكل قضايا الانسان من خلال أفلامه التي يخرجها في فرنسا . فقد أثبتت فرنسا أنها البلد الوحيد أو أنها على رأس البلدان المتحررة التي تناصر الانسان أينما وجد حتى في فرنسا نفسها وحتى اذا كانت فرنسا نفسها هي الظالم !

ان ما يطبقه جودار في فيلميه الأخيرين هو صلب قضية السينما اليوم . فالسينما الاميركية قد أعلنت افلاسها الفني . . . هذا على الرغم من أن السينما الروسية تحاول أن تقلد هوليوود في الوقت الذي لم يعد عند هوليوود شيء تقدمه . ان السينما تعيش الآن في عالم مغلق والدليل على ذلك هو أن السينما هي التي تغذى السينما بمعنى أنها لا تتعذى كما هو المفروض ، من الخارج . . . فهي تقلد نفسها وتكرر نفسها . . . وهي بعد أن تخطت عصر التكوين وعصر التقليد تعيش اليوم عصر التصنع . . . وما ينبغي أن تفعله السينما هو أن تعود الى الحياة ولكن الى الحياة الحديثة وبنظرة عذراء . . . أى نظرة جديدة !

فهرس

● افلام ممنوعة .. فى السينما

- ثورة الراحبة : جاك ريفات ٧
- فريبا من فيتنام : ستة مخرجين ١٧
- اندريه روبليف : اندريه تاركوفسكى ٢٣
- ماساة بن بركة : جان لوك جودار ٢٨
- المسيح عليه السلام : روسليني ٢٣

● رواثيون .. فى السينما

- الحرب والسلام .. تولستوى - بوندارتشوك ٣٩
- الدابة الانسانية .. زولا - رنوار ٤٧
- الغريب .. كادى - فيسكونتى ٥٣
- مون الكبير .. فورينيه - البيكوكو ٦١
- مونسييت .. برنانو .. بريسون ٦٨

● مسرحيون .. فى السينما

- فولستاف شيكسبير : اورسون ويلز ٨٥
- ماريوس بانيول : الكسندر كوردا ٩١
- مهزلة بيكيت : جان مارى سورو ١٠١

● الموجة الجديدة .. فى السينما

- ثلاثة افلام : ثلاثة مخرجين ١٠٩
- قطار أوروبا السريع : الان روب جرييه ١١٢
- اعرف عنها اشياء : جان لوك جودار ١١٨

..كتب أخرى للمؤلف

● صدرت :

- مهاجر بريسبان مسرحية جورج شحادة
دار المعارف ١٩٦٩ .
- الآلهة الجهنمية مسرحية جان كوكو
مكتبة الانجلو ١٩٦٩ .
- انفعالات قصص ناتالي ساروت
هيئة الكتاب ١٩٧١ .
- دقائق المسرح دراسات ونقد تطبيقي
هيئة الكتاب ١٩٧٣ .
- ليلة القتل مسرحية خوزيه تريانا
هيئة الكتاب ١٩٨٠ .
- كهف الحكيم دراسة عن أهل الكهف
دار المعارف ١٩٨٠ .
- شباب هذا العصر رؤى ودراسات غربية
أماكنز الجامعي ١٩٨٠ .
- صرخات فوق المسرح رؤى ودراسات غربية
دار المعارف ١٩٨٠ .
- جريكا.. أزمة انسان العصر رؤى ودراسات عن جريكا
دار المعارف ١٩٨١ .

● نصلر :

- | | |
|----------------------------|--------------------------------|
| عن الثورة العرابية لينينية | - رسائل من مصر |
| دراسة لناتالي ساروت | - عصر الشك |
| رواية هنري باربوس | - التبحر |
| مراجعة ايف جامياك | - دون كيشوت |
| مراجعة ايميه سيزير | - فصل في الكونفو |
| مراجعة كارلو جولدوني | - المضيقة العسنة |
| دراسات تشكيلية | - الزان المص |
| دراسات فلسفية | - الله في الفكر الغربي والعربي |
| دراسات فلسفية | - مؤلاء المكريون |
| دراسات أدبية وفنية | - نبض العصر |

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٨٢/٢٠٨٢

ISBN ٩٧٧ - ١ - ٢٥ - ٠

